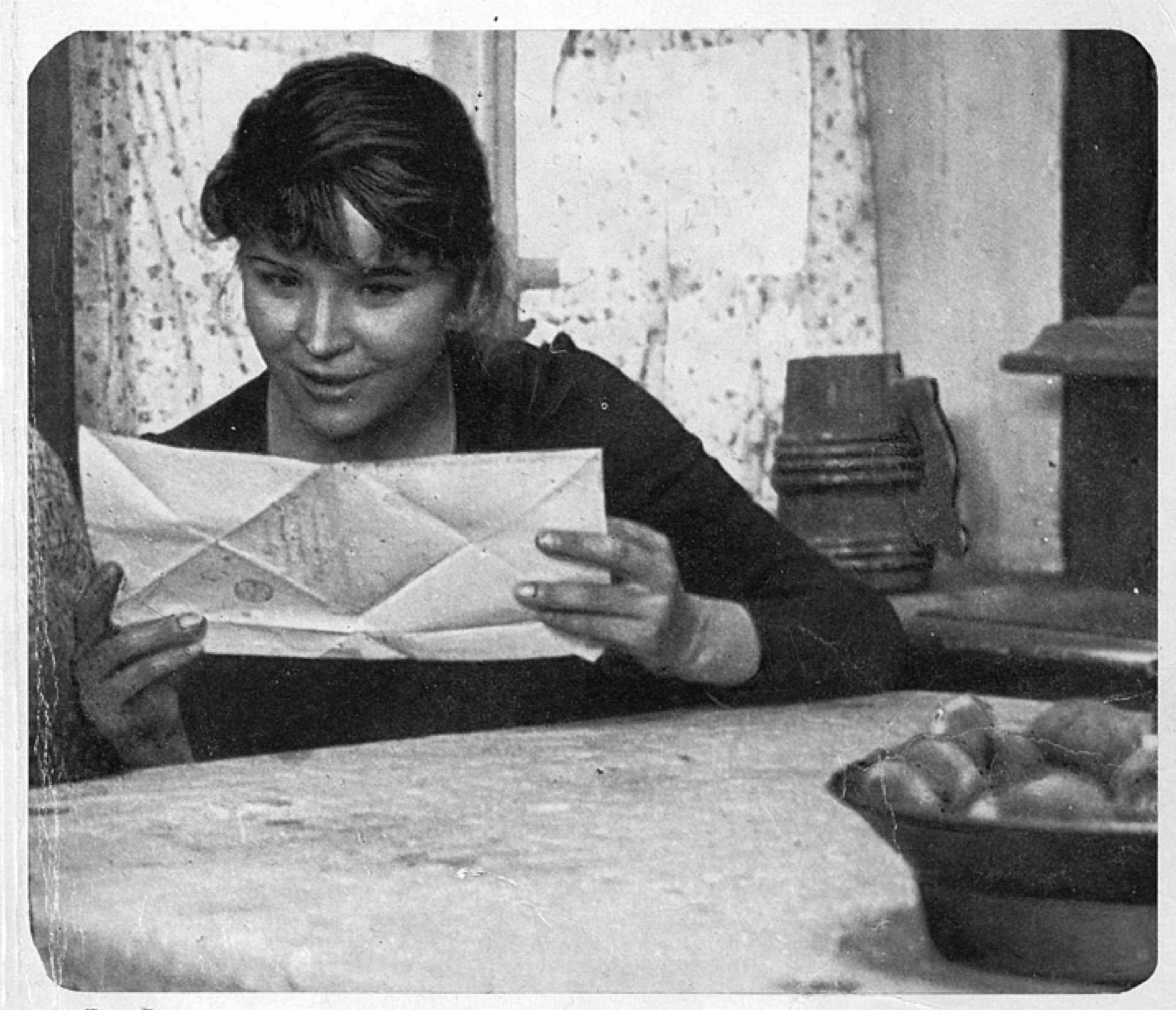
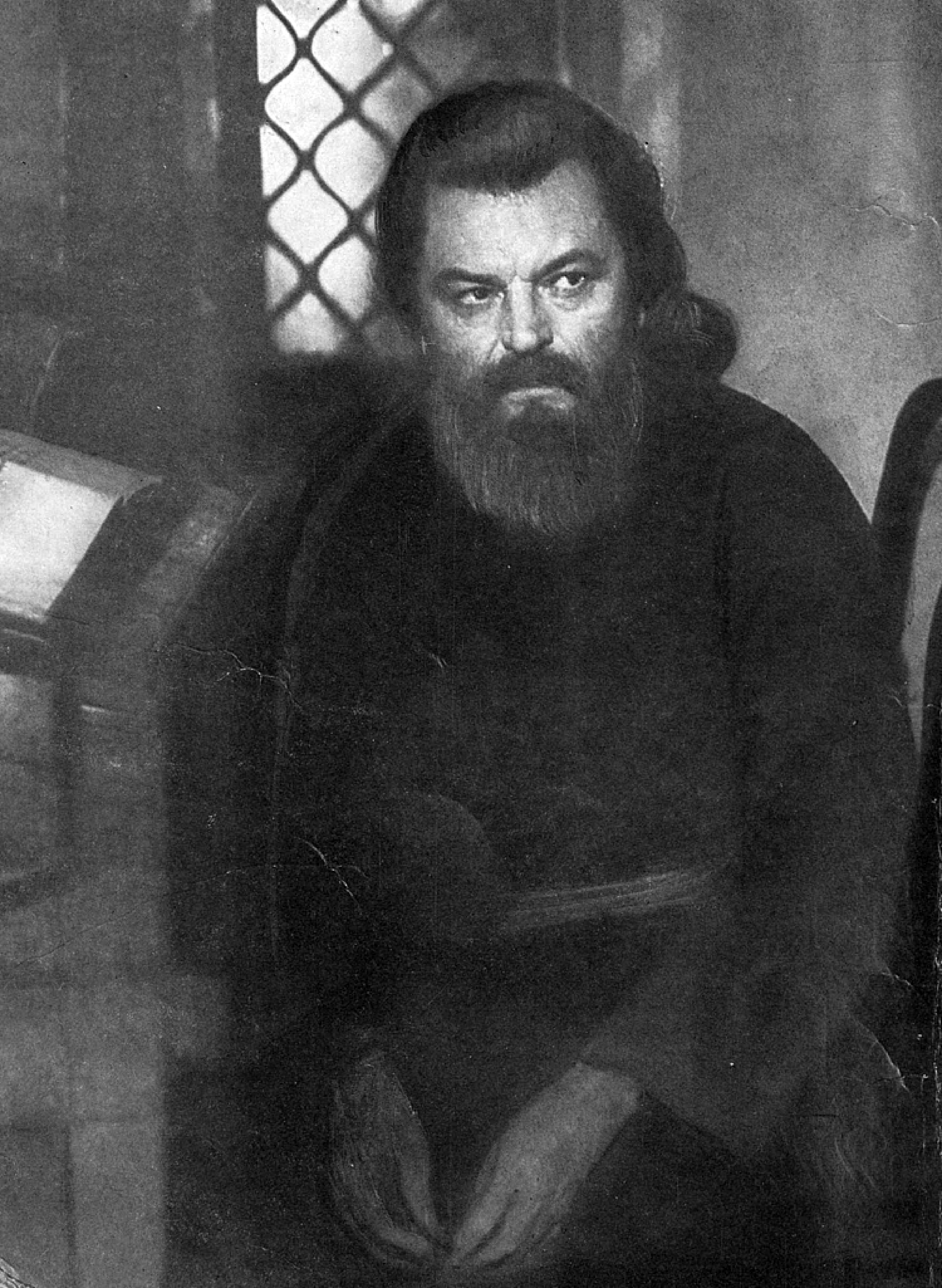
ISSN 0130-6405



Искусство КИНО

4 1979



Искусство кино

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Оформление Германа А. А.
Художественный редактор Петрова Э. С.
Технический редактор Иванова Т. Ю.
Корректоры Бирзина О. В., Коренева Н. А.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Тамара Семина в фильме «А у нас была тишина» (режиссер В. Шамшурин, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Сергей Бондарчук в фильме «Отец Сергий» (режиссер И. Таланкин, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Иво Христов (справа) в фильме «Ради» (режиссер Венелин Цанков, производство «За игрални филми», Болгария)

1979
4

Содержание

Современность и экран

3 *Сергей Михалков* На новом рубеже

7 Кинематограф — селу

35 За смелость и глубину воплощения революционной новизны и исторической молодости нашего общества

Клуб молодых

36 *«Круглый стол» «ИК»* Герой и его жизненная позиция

Новые фильмы

51 *Ю. Тюрин* Два фильма В. Шамшурина

62 *Н. Дзюбинская* В контексте Толстого

73 *Ю. Щекочихин* Адаптированная жизнь

Интервью между съемками

79 *Аида Манасарова* Духовной жаждою томим...

80 *Олег Табаков* Трудное знакомство с Обломовым

Портреты

82 *Р. Юренев* Александр Медведкин

Из творческого опыта

104 *А. Демидова* Я работаю в театре и в кино...

Наши юбиляры

114 *А. Михалков-Кончаловский* Прикосновение к вечному

115 *Е. Шамшиев* Сердце Джамили

Издано о кинематографе

117 *Л. Зайцева* Размышляя о нравственном содержании киноискусства

123 *М. Нечаева* Экран и наука

За рубежом

130 *Александр Караганов* Пора зрелости

147 Конференция киноведов социалистических стран

150 *Виктор Божович* Рене Клер — классик французского кино

175 ** Рене Клер* Медвежонок

179 Синерама

190 **Фильмография**

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Sergey Mihalkov The Programme of Our Work (p. 3).
Lenin prize laureate, Hero of Socialist Labour Sergey Mihalkov reflects on the tasks of the Soviet cinema in the light of the resolutions of November (1978) Plenum of the Central Committee of the CPSU.
Cinema — to Village (p. 7).
The account of the III plenum of the board of the Filmmakers' Union devoted to the tasks of the Soviet cineastes in the light of the resolution of July (1978) Plenum of the Central Committee of the CPSU «About the Further Development of Agriculture».

For the Deep and Profound Embodiment of the Revolutionary Novelty and Historical Youth of Our Society (p. 35).
Meeting in «IK» of Moscow critics and directors with the Georgian cineastes.

The Club of the Young

The Main Character and His Credo (p. 36).
«Round-table» discussion in «IK», devoted to the young character on the screen.

New Films

Youry Tiurin Two Films of Vladimir Shamshurin (p. 51).
Review of the film «It Was Silence Here» («Mosfilm», 1977).
Nina Dzubinskaja In Tolstoy's Context (p. 62).
Review of the film «Father Sergij» («Mosfilm», 1978).
Youry Shekochihin The Adapted Life (p. 73).
Review of the film «Passanger without the Ticket» (Maxim Gorky Studios, 1978).

Interview between the Shots

Aida Manasarova Parched with the Spiritual Thirst (p. 79).
The director — about her new film «The Morning Round».
Oleg Tabakov The Arduous Acquaintance with Oblomov (p. 80).
The actor — about his new roles.

Portraits

Rostislav Yourenev Alexandr Medvedkin (p. 82).
Fragments from the book that will be published by BPSK Editing House.

From the Artistic Experience

Alla Demidova I Work at the Theatre and Cinema... (p. 104).
The chapter from the book «The Second Reality», which will be published by «Iskusstvo».

Our Jubilees

Andrey Mihalkov-Konchalovsky Touching the Eternal (p. 114).
Bolotbek Shamshiev The Heart of Gamilia (p. 115).
Chingiz Aitmatov — the writer, the scriptwriter — is 50.

Published on Cinema

Lidia Zaitseva Thinking about the Ethic Matter of Cinema (p. 117).
Review of the book by Evgeny Gromov «The Spirit of the Screen» (M., «Iskusstvo», 1976).
Margarita Nechaeva The Screen and the Science (p. 123).
Review of the book by Igor Vasilkov «The Screen Tells about the Science» (M., BPSK, 1977).

Adroad

Alexandr Karaganov The Time of Maturity (p. 130).
Article about the modern state of the Bulgarian cinema on the material of the festival in Varna (1978).
Conference of the film critics and theorists of the socialist countries (p. 147).
On the materials of the conference, organised by the Institute of Film Theory and History.
Victor Bozovich Rene Clair — the Classic of the French Cinema (p. 150).
Article devoted to the creative activities of the prominent French director.
**Rene Clair* The Bear—cub p. (175).
A short story, taken from Rene Clair's book «Jeux du Hasard».
Cinerama (p. 179).

Filmography *(p. 190).*

Адрес редакции: 125319, Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 16.1.79.
Подп. к печати 14.3.79.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12, усл. п. л. 14,
уч.-изд. л. 18,3.
Тираж 5 000 экз. Заказ 150
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного Комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Современность и экран

Сергей Михалков

На новом рубеже

Сегодня все советские люди сверяют свои дела, помыслы по историческим решениям XXV съезда партии, определившим пути нашего движения на данном этапе. Важнейшими вехами на этом пути становятся Пленумы Центрального Комитета нашей партии. Пленумы ЦК сосредоточивают усилия трудящихся на конкретных задачах коммунистического строительства.

Конечно же, документы ЦК КПСС адресованы и нам, работникам советского кино. Ведь источник нашего творчества — это жизнь народа во всех ее проявлениях. Из нее мы черпаем темы для наших книг, спектаклей, фильмов, и мудрость Коммунистической партии, направляющей развитие страны, помогает советским художникам познать особенности этого развития, яснее ощутить его перспективу.

Июльский (1978 г.) Пленум ЦК КПСС поставил на повестку дня задачи дальнейшего роста сельскохозяйственного производства, социального развития деревни.

Первостепенное значение имеют решения ноябрьского (1978 г.) Пленума Центрального Комитета, выступление на нем Генерального секретаря ЦК КПСС, главы Советского государства товарища Л. И. Брежнева. Это глубокое, мудрое, по-партийному откровенное выступление дало богатую пищу для размышлений, нашло горячий отклик в наших умах и сердцах.

Речь Леонида Ильича являет пример истинно ленинского подхода к анализу сложных, неоднозначных процессов и тенденций действительности в их широчайшем спектре. Обрисовав успехи, которых добилась страна за три года десятой пятилетки, показав, что за этот период мы существенно продвинулись вперед на всех направлениях экономического и социального развития, товарищ Л. И. Брежнев сказал: «...Все, что сделано только за последние три года, не может не вселять уверенность в том, что путь, по которому мы идем, — это, товарищи, правильный, ленинский путь».

Однако залог дальнейшего успешного движения вперед, указывает Леонид Ильич, не только в констатации удач и достижений, но и в способности трезво оценить пройденное, ясно осознать те задачи, которые предстоит еще решить. Выступление Леонида Ильича на ноябрьском Пленуме ЦК является всеобъемлющей, конкретной, научно обоснованной программой действий. Этот выдающийся документ коммунистической теории и практики является, как мне думается, и богатейшим для художника кладезем тем, проблем, сюжетов.

Оценивая с этих новых позиций практику нашего искусства, в частности, кинематографа, приходишь к мысли, что нет сегодня важнее задачи, чем смело, энергично расширять тот сектор жизни, который получает свое художественное отражение на нашем экране. Ведь немало важного и творчески интересного все еще остается за пределами внимания сценаристов и режиссеров.

Спору нет, глубокое проникновение в современный материал, подлинное художественное осмысление явлений действительности, поиск яркой изобразительной формы — дело нелегкое. Оно требует от художника широкой масштабности мышления, ясной гражданской позиции, партийности, боевитости.

И множится число примеров, когда деятели киноискусства добиваются серьезных достижений, проявляя именно такой подход в своем творчестве.

Сошлюсь на дискуссию по «производственному» фильму, проходившую на страницах «Искусства кино». Не потому ли она была столь

острой, интересной, что в ее центре оказались фильмы, сопоставление которых вызвало самый живой отклик, побудило к глубокому размышлению, — «Премия» А. Гельмана и С. Микаэляна, «Обратная связь» А. Гельмана и В. Трегубовича, «Собственное мнение» В. Черныха и Ю. Карасика, «Приди в долину винограда» Р. Инанишвили и Г. Шенгелая?

Успех фильмов «Премия», «Обратная связь», как мне кажется, кроется прежде всего в том, что в них столкновения персонажей разворачиваются не в силу «личных мотивов», а в борьбе за утверждение передовых идей и жизненных принципов. Они воспитывают нетерпимость к недостаткам, воспитывают социальную активность зрителя. Другими словами — несут высокую нравственную службу.

Вообще, это свойство времени — все более широкое обращение художников к нравственным проблемам, затрагивающим общую сферу интересов многих и многих людей, целых коллективов, — открывает широкий перспективный путь в искусстве. Неразрывная жизненная связь между крупнейшими экономическими и социальными задачами, возникающими, например, ныне в Нечерноземье, в Сибири и на Дальнем Востоке, и живой заинтересованностью миллионов советских людей, осуществляющих великую стройку, предоставляет художнику богатый выбор тем и характеров. Несомненно, творческое освоение этих новых глубочайших пластов, сам дух современности требуют от сценариста, от режиссера смелого поиска, невиданных доселе решений. Давними, проторенными дорожками к душе зрителя не прийти. Такие дорожки ведут к заурядности, к безликости на экране, которая не может ни вдохновить умы, ни зажечь сердца.

Но как часто еще деятели кино, да и вообще искусства, активно ведущие поиск нового, сталкиваются с непониманием, а то и с этакой «сверхосторожностью» — а можно ли так необычно живописать, а не лучше ли поспокойнее, попривычнее?.. Но я вновь и вновь обращаюсь к словам Леонида Ильича: «Кто пугается, кто страшится нового, тот тормозит развитие». Этот призыв партии к смелым действиям, смелым решениям вдохновляет деятелей искусства на новые творческие усилия, на создание произведений, достойных нашего времени и народа.

Глубокое, творческое изучение материалов ноябрьского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС нацеливает внимание творческой интеллигенции на ряд важнейших проблем современности, которые могут, как мне кажется, стать основой серьезных художественных работ. Например, тема социалистического соревнования, которое товарищ Л. И. Брежнев назвал испытанным рычагом умножения трудовых успехов.

«Нам не нужны шум и трескотня по поводу соревнования... — говорилось в выступлении Генерального секретаря ЦК нашей партии. — Нам не нужны надуманные «почины». Нам нужны деловые, действительно идущие из гущи масс инициативы, способные зажечь, вдохновить миллионы людей». И дальше: «Руководство соревнованием, внедрение нового, прогрессивного — дело живое, не терпящее застоя и консерватизма. Практика передовых коллективов и отдельных новаторов — это фактически переворот в формах и методах работы, в технологии, в организации управления. Здесь нужны настойчивость, самоотверженность, если хотите, — мужество. Здесь порой приходится чуть ли не заново переучиваться самому и требовать этого от других».

Эти яркие, темпераментные слова я воспринимаю как некий идейно-творческий проспект необыкновенно содержательного фильма с острой драматургией, с столкновением противоположных характеров, с полнокровным, неоднозначным героем...

Леонид Ильич говорил на Пленуме о высоком подвиге земледельцев страны, выигравших битву за хлеб и собравших в прошлом году 235 миллионов тонн зерна. Среди тех, кто боролся за урожай, Леонид Ильич с особой, понятной, гордостью отметил хлеборобов Казахстана, о которых столь ярко и образно рассказано в книге «Целина». Сейчас заканчивается работа над многосерийной киноэпопеей «Вкус хлеба». Но я уверен — подвиг первоцелинников пятидесятых годов будет воспет еще во многих и многих фильмах разных жанров. Мне кажется также, что наш экран должен от-

разить не только историю освоения казахстанской целины, но и ее сегодняшний день, упорный, будничный, повседневный труд тех, кто стремится взять здесь как можно больше хлеба.

Возможных точек приложения наших художнических сил в речи товарища Л. И. Брежнева обозначено великое множество. Хочу привести еще один пример.

«Все еще слабо используются, — заметил Леонид Ильич, — возможности... личных хозяйств сельского населения. Постановления по этим вопросам мы принимали, но выполняются они пока медленно». И дальше товарищ Л. И. Брежнев поставил задачу, которая, как мне думается, имеет прямое отношение и к деятелям искусства: «Требуется также создать определенный общественный климат, при котором колхозники и работники совхозов ощущали бы, что, выращивая дома скот и птицу, они делают полезное, государственное дело». Полезное, государственное!

В решении этой задачи — «создать определенный общественный климат» — важно участие и творческих работников кинематографа. Тем более что искусство кино — и надо это признать — внесло свою лепту в создание вокруг приусадебного крестьянского участка этакой неблагоприятной атмосферы. Бывало, что в кинофильмах колхозник, работник совхоза, который в свое свободное время выращивал на приусадебном участке урожай, а излишки его продавал на рынке, — такой человек необдуманно изображался частным собственником, зараженным мелкобуржуазной психологией...

Ноябрьский Пленум ЦК КПСС призвал нас, работников искусства, смелее вторгаться в действительность, обнаруживая ее бесконечное многообразие, искать и находить созвучные времени проблемы, решать их в своих произведениях так, чтобы вызвать живую ответную реакцию читателей и зрителей.

Выступление товарища Л. И. Брежнева на Пленуме отличается трезвой критичностью и одновременно пронизано историческим, партийным оптимизмом. Нам, художникам, следовало бы возможно шире перенимать, использовать в творческой работе эти бесценные свойства.

Каким сегодня должен быть наш взгляд на современность? Думаю, прежде всего взглядом социально и художнически зорким, умеющим обнаруживать новое, даже едва зарождающееся явление. Через яркие, рельефные образы современников, через правдивые взаимоотношения героев, живые чувства и страсти — к правдивому изображению жизни. На этом пути мы не можем, не имеем права обходить острые углы, избегать критиковать то, что достойно критики, осмеивать то, что смешно, ниспровергать то, что силою времени должно быть ниспровергнуто. Нет ничего более вредного для интересов партии и народа, чем попытки замолчать недостатки, увернуться от справедливой критики, замолчать ее, а уж тем более зажимать критику, преследовать тех, кто с ней выступает.

Как об одном из наиболее вопиющих примеров такого вот зажима критики товарищ Л. И. Брежнев говорил, выступая в Баку, о случаях, «когда выпуски сатирического киножурнала «Фитиль», затрагивавшие тот или иной район страны, не демонстрировались там по указанию местных руководителей. Кто дал право давать такие указания?»

Критика и самокритика — одна из существеннейших движущих сил советского общества. Мы, работники «Фитиля», всегда это помним и руководствуемся этим положением во всей своей работе. И коль скоро те, против кого направлена наша критика, противодействуют ей — что ж, значит, наше оружие достаточно эффективно, значит, мы работаем не так уж плохо...

В этой связи хочу подчеркнуть, что творческий подход всесоюзного сатирического киножурнала «Фитиль», опирающийся на деловую, острую, нелицеприятную критику, совсем недавно получил новое одобрение. С гордостью, с глубокой благодарностью партии и правительству мы воспринимаем высокую оценку деятельности «Фитиля», выразившуюся в присуждении Государственной премии за 1978 год. Наш коллектив с еще большим творческим рвением будет продолжать свое нелегкое, но — теперь мы в этом убедились вдвойне — очень нужное дело.

Максимум деловитости, конкретности, оперативности — эти требования времени в полной мере относятся и к работникам кино, бойцам идеологического фронта. Но, конечно, такой стиль деятельности в художественном творчестве должен учитывать специфику искусства. Ничего хорошего не выйдет, если деловитость обернется делячеством, конкретность превратится в узколобость, а оперативность ограничится чисто конъюнктурным стремлением во что бы то ни стало «откликнуться» на то или иное явление.

Следует помнить серьезный упрек, высказанный Генеральным секретарем ЦК КПСС, Председателем Президиума Верховного Совета СССР товарищем Л. И. Брежневым: «Ощущается недостаток принципиальных, крупных выступлений, затрагивающих назревшие проблемы хозяйственной и социальной жизни. Нередко газетным материалам, передачам по телевидению и радио не хватает убедительности и серьезных обобщений, они перегружены общими фразами, ничего не дающими ни уму, ни сердцу». Разве эти слова не характеризуют и выходящие иной раз из стен наших киностудий так называемые «серые» фильмы!

Высокая ответственность в сочетании с инициативой, с творческой смелостью — эта партийная установка горячо воспринята всеми трудящимися страны. Горячо воспринята она и всей нашей творческой интеллигенцией.

Критически и обстоятельно обследовать свое кинематографическое хозяйство, глубоко осмыслить наши успехи и проблемы, пополнить свой художественный арсенал — в этом мне видятся задачи дня.

Советский человек, советский зритель, как никогда раньше, политически грамотен, активен, выросла его эстетическая подготовка. И он, законно и естественно, предъявляет все более высокие требования к идеологической работе в целом, и конечно же — к советскому искусству, к советской кинематографии. А раз растут требования зрителя — значит, усложняются наши задачи. Определенные успехи, которые имеет наш кинематограф в художественном отражении и исследовании современности, сегодня уже недостаточны. Мы, работники кино, обязаны не повторять прописные истины, не иллюстрировать события, а во всеоружии идейной убежденности и художнического мастерства и таланта показывать наши достижения на всех направлениях жизни общества развитого социализма, глубоко исследовать существующие проблемы — экономические и социальные, политические и нравственные, создавать крупные, яркие, психологически убедительные образы героев-современников, тем самым воспитывая массы, помогая партии и Советской власти формировать нового, коммунистического человека.

Такова наша задача. Таков урок, который мы, советские партийные художники, должны извлечь из решений ноябрьского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС, из речи на этом Пленуме товарища Л. И. Брежнева.

И мы выполним свою миссию только в том случае, если с горячим сердцем, с максимальной отдачей, с наибольшей идейно-художественной эффективностью станем выполнять программу действий, выдвинутую сегодня Коммунистической партией.

Кинематограф — селу

Обсуждению задач советских кинематографистов в свете доклада Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева на июльском (1978 г.) Пленуме ЦК КПСС и Постановления Пленума «О дальнейшем развитии сельского хозяйства» был посвящен III пленум правления Союза кинематографистов СССР.

С докладом выступил первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов.

ДОКЛАД Л. А. КУЛИДЖАНОВА

Советские кинематографисты, сказал Л. Кулиджанов, вместе со всем народом горячо одобряют и поддерживают доклад товарища Л. И. Брежнева, решения июльского Пленума ЦК КПСС, проникнутые духом ленинского реализма в анализе положения дел, ленинской целеустремленности в определении программы дальнейшего развития сельского хозяйства, ленинской заботы о человеке труда, строителе нового мира. Доклад товарища Брежнева, решения Пленума, как и аналитически глубокий, человечески проникновенный рассказ Леонида Ильича об освоении целины, — это для нас, кинематографистов, богатейший и мудрый источник познания жизни страны в ее современном развитии. И это новые вдохновляющие импульсы творчества.

Июльский Пленум развернул величественную, при всей своей земной конкретности, картину трудового творчества руководимого партией народа, раскрыл масштаб дел и свершений ленинской партии, их глубокую взаимосвязь с интересами и устремлениями советского человека.

В то же время на Пленуме ЦК трезво, критично, с научной объективностью, не переносящей самоутешений, анализировались и недостатки работы, нерешенные задачи.

Нет ничего случайного, заметил далее Л. Кулиджанов, в том, что на кинематографическом пленуме идет речь о вопросах развития сельского хозяйства. Ведь за ними — человеческие усилия, характеры и отношения. Человеческие судьбы и проблемы. Активность стремлений и уровень умения. Развитие сельского хозяйства подразумевает не только организационно-хозяйственные заботы, но и нравственное, идейное обеспечение практических дел. Трудовые, созидательные процессы связаны с воспитанием и самовоспитанием нового человека.

В докладе Л. И. Брежнева подчеркивается: «Задача нового подъема сельского хозяйства, говоря ленинскими словами, «не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и б у д н и ч н о й работы».

И этот героизм массовой и будничной работы миллионов и миллионов находит свое яркое проявление в конкретных практических делах, в трудовой и общественно-политической активности масс, в огромном размахе социалистического соревнования. Для нас важны и хозяйственные результаты трудового состязания и заложенные в нем большие воспитательные возможности».

Отсюда со всей очевидностью вытекает необходимость всячески культивировать в людях кинематографа энергию познания и действия, стремление и умение всматриваться в жизнь, художественно осваивая ее процессы, явления, факты. Всматриваться в человека, чтобы через него увидеть дело, каким он занят, каждый раз находить человеческий ракурс рассмотрения жизненных проблем.

Сельская тема, говорит далее докладчик, меньше всего может быть отнесена к ряду специфически-профессиональных тем. Это тема общенародная. Труд современного хлебопашца соединяет в себе и труд индустриального рабочего, дающего селу механизмы, и талант ученого, открывающего новые пути научно-технического прогресса. И фильм о людях сельского труда — если это по-настоящему талантливый и значительный фильм — должен открывать важные стороны жизни и села, и города, и крестьянина, и горожанина. Поэтому нынешний

разговор не предполагает ни в малейшей степени характера ведомственного, «рубрикового» отчета — достаточно или недостаточно ставится фильмов, посвященных тем или иным сельским профессиям, хотя и это имеет свое значение для развития кино в его взаимоотношениях с аудиторией. Там, где художник проявляет острую партийную мысль, пристрастное хозяйское отношение к воплощаемым темам, где дает о себе знать талант пристального наблюдения жизни и глубоких обобщений, там жизнь человека любой профессии, самой прославленной или пусть самой незаметной, оказывается неисчерпаемым источником впечатляющих образов. И не по «рубрикам» следует отчитываться перед народом, а по единственно важному в искусстве принципу: какие появились талантливые фильмы, способные взволновать, вдохновить и полевода, и животновода, и шахтера, и строителя правдивым и поэтическим воплощением мыслей и чувств, которыми живет советский труженик.

«Не только производство, но и отношения между людьми, их быт, культура, психология, сознание являются предметом постоянного внимания партии. Одна из важнейших задач сегодня состоит в соединении сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова как культура труда, быта, человеческих отношений», — отмечал в своем докладе на июльском Пленуме ЦК КПСС Леонид Ильич Брежнев.

В решении этой задачи велика роль кино. Все возрастает ответственность кинематографа за развитие культуры народа в том широком смысле, о котором говорил товарищ Брежнев.

Понятно, что речь идет об ответственности за все фильмы, которые мы даем селу. Было бы непростительной узостью мышления думать, что, скажем, «Премия» у тружеников села вызывает меньший резонанс, нежели у городских строителей. Только тогда, когда тематический, жанровый и стилевой диапазон идущих на село фильмов будет отвечать — на уровне высокого искусства — возросшим, усложнившимся духовным запросам сельского труженика, мы сможем сказать, что свои задачи мы правильно понимаем и успешно выполняем.

Все мы знаем, как требовательно и как заботливо относится партия к советскому кино, какие надежды на него возлагает. Партия видит в кинематографистах своих деятельных помощников, способных многое сделать для утверждения коммунистической идейности и нравственности в сфере человеческих отношений. Партия рассматривает кинематографическое дело как важную часть общепартийного, общенародного дела.

В контексте партийной оценки кино, его роли в народной жизни необыкновенно важно, чтобы в кинематографической среде всегда господствовали реалистичность, честность и прямота разговора о положении дел, всегда отчетливо звучал голос товарищеской критики, самокритики. Мы это постоянно помним и не собираемся давать поблажку работе торопливой, неталантливой, поспешной, неквалифицированной. Не только халтура, но и посредственность в искусстве нетерпимы, потому что не несут зрителям радости, не вызывают обогащающих духовный и нравственный мир человека переживаний, волнений, размышлений. Только высокая правда, формирующая живые образы героев, — так было, так будет — привлекает человеческие сердца и мысли, зрительский интерес и зрительскую любовь к фильму.

Л. Кулиджанов подчеркнул, что если обратиться к накопленному советским кинематографом опыту, трудно будет найти по-настоящему большого мастера, который не обращался бы в своем творчестве к людям села и их проблемам. Объяснить это можно характером социального мышления советского художника, его активной жизненной позицией, его чувством гражданской, партийной заинтересованности в делах своего народа. Социальная активность — вот что объединяет такие лучшие произведения советского кино о земле и земледельцах, как «Земля», «Старое и новое», «Член правительства», «Учитель», «Трактористы», «Председатель»... В образах героев этих картин, помыслы и действия которых направлены к общему благу, воплотились черты народа — деятельного, целеустремленного. Это не только строители коллективного хозяйства, но и нравственности коллективизма.

Чему, в сущности, может научить фильм сельского зрителя? Пахать землю, собирать урожай? Да, и этому тоже, особенно фильмы, специально для того предназначенные — научно-популярные, учебные. Но возможности искусства этим далеко не исчерпываются. В публицистической картине украинских документалистов В. Кузнецова и Г. Шкляревского «Слово о хлебе» о задаче партийного работника в сельском хозяйстве сказано так: не научить пахать землю, а научить любить пахать землю.

Если же брать шире, продолжал мысль докладчик, — это значит научить любить труд вообще, научить благородным отношениям с людьми, потому что любой труд в нашей стране — есть труд коллективный и для коллектива. Лучшие произведения советского киноискусства прекрасно выполняют такие задачи.

Далее докладчик перешел к анализу работ советских документалистов в решении сельскохозяйственной темы, остановился на ряде фильмов, которые, по его мнению, успешно ставят актуальные вопросы сельской жизни, связанные с осуществлением аграрной политики партии. На недавнем смотре сельскохозяйственных фильмов с интересом была встречена картина П. Когана «В краю Нечерноземном» (Ленинградская студия документальных фильмов), привлекающая органическим соединением публицистического и поэтического начал; был отмечен и фильм В. Коновалова «Человек на земле», тоже посвященный Нечерноземью. Эти ленты убедительно свидетельствуют о том, какое поистине всенародное, революционное значение имеет курс партии на сближение материальных и культурно-бытовых условий жизни города и деревни. На кино- и телеэкране появилось немало ярких документальных портретов людей села, чей хозяйственный и человеческий опыт заслуживает широкой популяризации. Публицистами кино и телевидения (нецелесообразно рассматривать их творческие поиски раздельно, так как при всей специфичности профессиональных приемов и задач проблемы здесь общие) созданы серьезные ленты, связанные с вопросами современного развития сельскохозяйственного производства (уже упомянутое «Слово о хлебе», «Черняевские хроники» В. Никиткиной и А. Виноградова, «Колхоз колхозов» Ю. Черниченко и Г. Визитей, «Когда дожди не кончаются» А. Иващенко и Н. Соболевой).

Но достаточно ли прямо, страстно, непримиримо, задает вопрос докладчик, говорит наша кинодокументалистика о существующих недостатках, о теневых сторонах — о бесталанном хозяйствовании, о результатах ленивого труда, о тех, кто нерадивостью, равнодушием, шкурничеством тормозит дело, мешает успешному развитию села? Увы, нет. Куда чаще видим мы фильмы спокойно комплиментарные, снятые словно для того, чтобы любой ценой выполнить план сельской рубрики. Поэтому с благодарностью думаешь о такой умной, действительно публицистической ленте, как «Чужой пот» режиссера Ю. Мююра («Таллинфильм»). Это фильм о людях, вынужденных отрабатывать долгие часы за тех, кто пьянствует, бездельничает, пренебрегает ответственностью перед колхозом и государством. Картина «Чужой пот» и подобные ей (правда, их немного) выходят за пределы частных «сельских» тем, они касаются вопросов, так или иначе задевающих общие проблемы социалистического общежития. Режиссер Мююр заглядывает со своими героями в будущее. Тракторы становятся все более мощными, говорит фильм, их производительность увеличивается, наука помогает получать на тех же площадях все больше хлеба — так, может быть, мы вообще можем обойтись без лодырей? Пусть лодыри бездельничают? Нет, общество никому не может прощать презрение к его нравственности, к простой порядочности, какими бы экономическими ресурсами оно ни располагало. И заслуга таллинской ленты в том, что на конкретном сельском материале она поднимает очень большой вопрос, касающийся всех. Надо отметить, что снят фильм скромно, но весьма выразительно; его художественность — это художественность ясной серьезной мысли.

По названным фильмам (а к ним можно прибавить «Макаровы», «Эстонский эксперимент», «Испытание», «Пока остановится сердце», «Чабаны» и некоторые другие), продол-

жал свою речь Л. Кулиджанов, может сложиться впечатление, будто в области хроникально-документального кино все обстоит благополучно. К сожалению, нет. Ведь мы говорим о лучших фильмах, а сколько выходит худших и средних, ничего не говорящих ни уму, ни сердцу! Это наспех сработанные кинозарисовки, не претендующие на что-либо значительное, — простая констатация фактов. Очень редко документалист думает о том, как завоевать внимание зрителя острой постановкой вопроса, как сделать фильм событием в его, зрительской жизни. Сплошь и рядом мы видим и слышим интервью с людьми, которых документалист не успел ни узнать как следует, ни тем более полюбить.

А ведь если нет в фильме новой, важной мысли, нет интересного человека, тогда нельзя рассчитывать на серьезное воздействие ленты, на ее заметное влияние на зрителей. Никакие эффектные кадры — броско-живописные, если они взяты в цвете, графические, если картина черно-белая, — не возместят отсутствия глубокого замысла, глубокого знания материала.

В свое время, говорит докладчик, Ильф и Петров составляли список ходовых литературных стереотипов. Следовало бы и нам сделать такой же перечень штампов кинематографических. Сельские темы особенно часто обрастают такими штампами. Трудно назвать фильм, в котором не показывались бы невеста в фате, застолье, общее или, в крайнем случае, семейное, причем все бутылки аккуратно повернуты так, чтобы можно было разглядеть этикетки шампанского или дорогого коньяка. Редки фильмы, герой которых не предавался бы родительским радостям со своими детишками, причем явственно видны все приметы организованной киносъемки. Обязателен в последнее время и спор на правлении колхоза, причем фонограмма выключается, и речей мы не слышим, только видим, как люди, очевидно, по просьбе режиссера, спорят, а о чем именно — неизвестно. Общая же, самая распространенная среди хроникеров тенденция такова: поближе к итоговым цифрам — какой урожай собран, сколько средств отпускается на строительство школы, больницы, дома культуры... Цифры красноречивы, спору нет, но куда важнее знать путь людей к успеху, сочувствовать их борьбе с препятствиями, сравнивать не только результаты, но и методы работы. Без анализа достижений мало впечатляет сводка достигнутого, хотя бы потому, что природные и специфические условия в разных районах страны различны, а вот методы воспитания людей, руководства людьми имеют поистине всеобщую ценность, если показать их во всей конкретности, на какую способен кинематограф.

Остановившись на том, как реализуются связанные с развитием сельскохозяйственного производства темы в научно-популярном кинематографе, оратор отметил, что на студии «Центрнаучфильм» создана специализированная редакция сельскохозяйственных фильмов, выпускается всесоюзный общеэкранный киножурнал «Сельское хозяйство», на научно-популярной студии в Киеве выходит периодический киножурнал «Сельское хозяйство Украины», почти все киностудии страны ежегодно выпускают десятки фильмов для села (и связанных с ним отраслей хозяйства) по заказам Министерства сельского хозяйства СССР, тематический диапазон создаваемых фильмов довольно широк и многообразен.

Среди лучших работ научного кино докладчик назвал такие фильмы студии «Киевнаучфильм», как «Человек и хлеб», «Ежедневное чудо», «Под знаком гена», «Яблоко и анабиоз», талантливые ленты молодого режиссера «Центрнаучфильма» Елены Саканян: «Регуляция пола», «Мутанты», «Алгоритм урожая», раскрывающие достижения советских генетиков, биологов, селекционеров, картины Наталии Филипповой «Лучи плодородия» и «На основе этологии», картины «Леннаучфильма» — «Электронику — сельскому хозяйству», «Специалисты Нечерноземья», «Репортаж с птицефабрики».

Говоря о нерешенных творческих и организационных проблемах и задачах в области научно-популярного кино, занятого воплощением сельскохозяйственной темы, Л. А. Кулиджанов подчеркнул, что все еще отстают от современных требований искусства фильмы, выпускаемые по заказам министерств и ведомств. Зияю-

щим пробелом является отсутствие на экране картин о социалистическом соревновании тружеников села. Вызывает тревогу уровень кинопропаганды достижений сельскохозяйственной науки и практики. Многие важные и сложные процессы жизни села, впрямую связанные с наукой и техникой, остаются «за кадром». Пропаганда же научных истин во многих случаях ведется абстрактно, без достаточного «увязывания» с практикой, без сопряжения с реальной повседневной жизнью и трудом сельских тружеников.

Мастера научно-популярного кино, по мнению докладчика, довольно часто задаются вопросом: сколько искусства науке надо? Но при всей активности дискуссий на эту тему проблема доходчивости, увлекательности, действенности научно-популярного фильма остается не проясненной и в теоретическом и в практическом плане. Предметное «изображение» науки и техники, раскрытие движения научно-технической мысли в ряде случаев подменяется наукообразием. Широко распространились сорняки штампов. Тут и красивости, призванные «оживить» киноповествование, и чисто внешняя масштабность киноизображений, и обязательный набор поверхностных зарисовок, туристски увиденных пейзажей, тут и сцены, эпизоды, в которых человек говорит по подсказке, выглядит парадно, неестественно для трудовой будничной атмосферы, о которой повествует картина.

Главный же источник слабостей научно-популярного фильма — это плохое знание сельской жизни, ее насущных проблем многими сценаристами и режиссерами. Отсюда поверхностность, схематичность в разработке серьезных вопросов, в воплощении образов людей.

Однако нельзя не сказать, замечает оратор, и о том, что существующие правовые положения и нормативные инструкции не создают достаточно благоприятных условий для углубленного изучения и освоения материала жизни села, требующего порой длительного и всестороннего исследования. Как это ни парадоксально, но кинодокументалисты и работники научного кино поставлены в такие жесткие рамки по срокам производства фильмов, что по сути дела не имеют возможностей для долговременных кинонаблюдений в период всего цикла сельскохозяйственных работ. Пока что кинематографисты действуют как «легкая кавалерия», стремительными и поспешными «киноналетами» на колхозы, совхозы или животноводческие фермы, пытаясь за две-три недели снять то, что происходит на протяжении всех четырех времен года.

Следующий раздел своего доклада Л. Кулиджанов посвятил художественному, игровому кинематографу. Здесь, подчеркнул он, особенно много неоплаченных долгов. И перед покорителями целины, и перед тружениками Нечерноземья, других районов страны, которые своей борьбой за хлеб умножают силу нашей страны.

Я бы хотел напомнить, говорит Л. Кулиджанов, размышления товарища Л. И. Брежнева о том, как важно привлечь внимание художников к теме целины:

«Перемещаются огромные массы людей, складываются многонациональные коллективы, рождаются новые семьи, мужают характеры, проходят закалку герои нашего времени. Хлеб в Казахстане всегда был лакомством, драгоценностью. Даже муллы в старину говорили: «Коран — священная книга, но можно наступить на Коран, если надо дотянуться до крошки хлеба». И вот теперь этот край становится хлебным. Меняется весь уклад жизни, зарождается новая психология у людей. Разве величие и драматизм происходящего не взволнуют истинного художника? Нас никто не поймет сейчас, не поймут и в будущем, если эта эпопея не будет ярко запечатлена для истории».

Соотнося наше творчество с народной жизнью, мы не можем не думать о всех этих процессах и связанных с ними задачах кино.

К великому сожалению, не так уж много писателей кинематографа посвящают свои замыслы и творческие искания людям села. А ведь тематическая инициатива сценариста, основанная на подлинном знании жизни, глубина разработки характеров действующих лиц будущего фильма — исходный рубеж, основа плодотворной работы над проблемами, сопряженными с современной сельской действительностью.

Мы не можем, указывает Л. Кулиджанов, не сказать со всей прямотой и определенностью: Союз кинематографистов должен принять на себя значительную часть вины за недостаточную активность сценаристов, как и киноработников других профессий, на этом направлении кинематографического творчества. Недостаток хороших сценариев означает, что мы своей идейно-воспитательной работой не сумели увлечь сценаристов темами села, не помогли как следует тем, кто взялся за их разработку. В свою очередь, и сами сценаристы не могут не думать о своем гражданском и художническом долге и пассивно ждать, когда их организуют и направят.

Среди тех, кто сегодня активно работает над темами, непосредственно связанными с сельскохозяйственным производством, докладчик называет сценариста Валентина Черныха (его «Человек на своем месте» поднимал новые пласты жизненного материала, раскрывал современнейшие тенденции в сельском хозяйстве, эту же линию Черных продолжает — вместе со своими соавторами — и в новой масштабной работе, картине «Вкус хлеба», постановку которой осуществляет режиссер А. Сахаров), драматурга Виктора Мережко, создавшего в ряде сценариев выразительные образы людей села, умеющего найти новые грани привычных тем, заставить по-новому посмотреть на издавна знакомые явления. Виктор Мережко наблюдает своих персонажей преимущественно в сфере быта и личной жизни, но мы совершили бы ошибку, считает Л. Кулиджанов, если бы не увидели в его подходе к сельской тематике закономерное желание рассмотреть кристаллизацию характеров советских людей, проявление важных процессов их духовного роста на примерах как будто обыденных, бытовых. Можно с обоснованной надеждой ждать, что Мережко найдет свои особые пути и к тем темам сельской жизни, что порождены современным развитием сельскохозяйственного производства.

Нельзя не пожалеть, что к сельской теме уже много лет не возвращается Будимир Метальников, в свое время так интересно поработавший на этом направлении, что редко обращаются к ней сегодня многие другие талантливые художники, имеющие в своем активе интересные, украшающие их творческую биографию произведения о селе. Надо позаботиться о том, чтобы собрать на этом участке художественные силы, помогая талантливым кинематографистам разных поколений в реализации замыслов, так или иначе связанных с решениями июльского Пленума ЦК КПСС.

Если обратиться к фильмам о сельской жизни, появившимся за последнее время, продолжает Л. Кулиджанов, то в первую очередь следует сказать о том, что в них редко, до обидного редко действуют люди, отражающие в своих характерах и поступках процессы современного развития села, концентрирующие в себе его тенденции, привлекающие идейной целеустремленностью и человеческим обаянием. Нет у нас «сельского» Потапова! Конечно же, он на экране был бы другим, человечески своеобразным и неповторимым, но воплощающим в своих помыслах и делах ту же творческую энергию, принципиальность, непримиримость к недостаткам, государственный, партийный подход к делу.

Такое положение особенно обидно еще и потому, что советская публицистика постоянно знакомила и знакомит нас с такими людьми, о них превосходно написано журналистами Георгием Радовым и Юрием Черниченко, прозаиками Ефимом Дорошем, Василием Беловым, Федором Абрамовым, Сергеем Залыгиным, не говоря уж о давних произведениях страстного поборника реалистической правды о селе Валентина Овечкина. Напомню к тому же, что и в игровом кино в свое время успешно выступили с острыми произведениями о селе режиссер С. Ростоцкий и актер В. Тихонов (фильм «Дело было в Пенькове»), режиссер Ю. Егоров и актриса Н. Мордюкова («Простая история», сценарий Б. Метальникова), что широкий резонанс получил известный фильм режиссера А. Салтыкова «Председатель» (сценарий Ю. Нагибина) с Михаилом Ульяновым в главной роли. Сейчас мы не можем назвать столь же яркие кинематографические образы людей, всей душой болеющих за быстрейший подъем колхозного и совхозного хозяйства, хо-

тя в аннотациях к картинам встретим таких персонажей в большом количестве. Это самое горькое упущение, ибо настоящих стратегических успехов наша кинематография добивается только тогда, когда на экране появляется герой, умеющий проявить принципиальность, инициативу, партийную страстность на главном направлении — в коллективном труде, когда его слово компетентно, весомо, неотразимо убедительно для всех, каким было слово Александры Соколовой или Егора Трубникова. Такие люди — убежденные, стойкие, талантливые, как Малинина, Кулешов, Бизунов и сотни других, привлекли симпатии кинодокументалистов, но, пожалуй, именно фильмы игровые способны сделать образы подобного рода всенародно популярными, любимыми, оставляющими неизгладимый след в сознании миллионов. К этому надо стремиться, имея перед собой вдохновляющий пример классических образов советского кино, активно поддерживая творческие поиски сценаристов и режиссеров.

На недавнем заседании секретариата, специально посвященном новым фильмам о селе, говорит Л. Кулиджанов, среди других обсуждался фильм «Жнецы» (сценарий и постановка Владимира Денисенко). Есть в нем знакомые, даже примелькавшиеся как будто лица: комбайнер, скромный и застенчивый изобретатель, его тихая жена, ее соперница — сельская красавица, смелая на язык, и не только на язык... Есть известная театрализация эффектных положений, связанных со смертью спившегося мужа деревенской красавицы. Но есть и нечто такое, что вносит в фильм ощущение доподлинности жизни людей колхозного села, соучастия в их волнениях, бедах, радостях. Это своего рода эффект присутствия зрителя в разворачивающихся событиях. В чем тут секрет? Может быть, в том, что автор не удовлетворился знакомыми анкетными характеристиками персонажей, а пошел дальше, проследил за тем, как живут эти люди в самом деле, как спорят, попадают порою в сложнейшие ситуации и делают жестокие промахи, и добиваются высоких целей. То есть характеристики как бы сдвинулись с привычных исходных позиций, развернулись в драматургии фильма, прежде всего в драматургии. И тогда оказалось, что передовой умелый комбайнер — вовсе не постный праведник, а живой, славный, трудный для самого себя, порою для семьи человек, что ему ведомы все людские боли. Ему приходится решать совсем не арифметические задачи и в сфере труда, и в сфере личной жизни. А грешная красавица способна на потрясения души и действительно облагораживающие чувства. И тихоня жена, выясняется, вовсе не такая уж тихоня, и она может совершить ложный шаг, переживать неожиданную боль и радость и все другое, чем богата жизнь.

В фильме как бы слиты воедино жизнь для всех и для себя, то есть труд людей и их «личное», и потому актерам интересно играть в этой картине. Здесь закономерно произошли режиссерские открытия новых актеров — А. Рудакова в роли комбайнера Василия Беланя и Н. Андрейченко в роли Марии.

Фильм «Жнецы» убеждает, что нравственные принципы, сложившиеся в советском обществе, — не громкие слова, а действительные, реальные ценности советского образа жизни.

Живыми страстями живут и герои другого обсуждавшегося нами фильма — «На новом месте» (сценарий А. Макарова, режиссеры В. Попов, Д. Коржихин). Изначальные позиции сюжета почти традиционны, но дальше действие развивается отнюдь не по схеме. Автор заводит речь не о нарушениях инструкции, а об отношении к жизни, к обществу: веришь ты в коллективизм или не веришь; способен ли послужить своей вере, если она есть, до конца, убежденно, даже, если понадобится, самоотверженно, или только на собраниях ты коллективист, а до и после полагаешь, что мир как стоял, так и будет стоять на эгоистических началах.

К сожалению, фильм многое теряет из-за чрезмерной затянутости ряда сцен, нарушения ритма. Поверхностны некоторые образы браконьеров и их пособников, противостоящих главному герою, недостаточно показана дифференциация села в отношении к принципам, которые он мужественно отстаивает.

Современная жизнь устроена таким образом, что людей села связывают с людьми города

не только отношения многогранного сотрудничества, но и общность нравственных исканий, духовного и эмоционального развития. Конечно, о ликвидации различий между городом и деревней говорить еще рано. Но растущая общность, похожесть — это та реальность, без понимания которой художник не может быть достаточно реалистичным. Общность эта — особенно в социальном и нравственном развитии — требует, чтобы мы не сужали тему нашего разговора до специфических производственных проблем села, хотя и они заслуживают более активного внимания кинематографа. Ведь, скажем, фильм Г. Егиазарова «От зари до зари», соединяющий память войны с послевоенным трудом бывшего фронтовика, — это фильм о селе.

О людях села, воюющих на фронте, переживающих разлуки и сердечные драмы, впечатляюще рассказывают фильмы Е. Матвеева «Судьба» и «Любовь земная». Сложные нравственные вопросы остро ставит фильм В. Турова «Воскресная ночь», действие которого развивается в колхозном селе.

Не можем мы сегодня не вспомнить и творчество Василия Макаровича Шукшина, который — и как режиссер и как актер — много сделал для разработки темы морали и нравственных исканий. В его фильмах прекрасно проявляются человеческие и художнические качества знатока крестьянской жизни, талантливого ее поэта, вдумчивого исследователя национального характера русского крестьянина, его современной жизни, нравов, круга забот, его гордости и обид, мечтаний и особенной крестьянской любви к земле, к труду земледельца.

Шукшин был кровно связан с людьми села, и это сказывается в каждой его работе. Уже нет его среди нас, а шукшинские фильмы выходят на экран один за другим. Являются и новые художники, способные воплотить любовь Шукшина к своим героям, его не знающую снисхождения требовательность к ним — требовательность именно нравственного порядка. Таков фильм «Позови меня в даль светлую», поставленный Станиславом Любшиным и Германом Лавровым.

Анализ фильмов последних лет и их проката показывает, что важнейшим условием зрительского успеха и социальной действенности кинопроизведения является насыщенность его внутренней драматургии, интенсивность событий, интересность, яркость выводимых на экран людей. Когда эти свойства и качества ослабляются недостаточно точной, недостаточно профессиональной работой, фильм неизбежно несет потери в зрительском к себе внимании.

В центре фильмов «Поле Айсулу» («Киргизфильм») и «Время московское» (киностудия имени А. П. Довженко) — знатные бригадиры, в них как бы фокусируется главное, что составляет суть трудовых и нравственных отношений в сегодняшнем селе; ведь бригадир — это и опыт жизни, и товарищеская требовательность, и забота о подрастающем поколении хлеборобов. И тот бригадир, которого с искренним уважением к своему персонажу играет Всеволод Санаев, и женщина-бригадир, которую играет А. Юнусова, — люди весьма положительные. Казалось бы, чего больше, вот вам и желанные фильмы о колхозных Потаповых, о реальных проблемах села. Увы, нет: множество коллизий, проблем, сложностей сельской жизни, колхозного труда в них только названы, проговорены, заинвентаризованы. И ни одна из этих в самом деле важных тем не разработана так, чтобы вызвать горячее сопереживание зрителей.

Беглость сценарного письма и слабость режиссуры мешают сконцентрировать внимание на самом значительном, заразить активным отношением к затронутым проблемам.

Далее Л. Кулиджанов остановился на фильмах «Трын-трава» и «Целуются зори» в постановке С. Никоненко, в которых, по мнению докладчика, были «исходные данные» для успеха, однако неточность режиссерских решений не позволила добиться подлинной удачи.

Резкой критике была подвергнута картина «Живите в радости» (сценарий и постановка А. Миллионщикова), которая ничего, кроме чувства неловкости и недоумения, не вызывает.

Зачем же существуют творческие объединения, редакционные коллегии, наконец,

секции Союза кинематографистов и его объединенное бюро на студии «Мосфильм», говорит оратор, если выходят на экран такие глуповатые фильмы... В таких случаях снисходительность — не от доброго отношения, а от равнодушия.

На пустом месте возникает и картина Киевской киностудии «Дипломаты поневоле» (сценарий И. Стаднюка, М. Цепко, режиссер А. Мишурин), комедийность которой строится на нелепой суете, беготне, глупых недоразумениях.

Касаясь последствий выпуска в прокат подобных лент, Л. Кулиджанов подчеркнул, что плохой фильм не просто плох сам по себе, он еще и разрушает зрительские надежды, подрывает доверие зрителя к последующим премьерам, к работе кинематографа в целом. Проблема «кино и зритель» — это прежде всего проблема социальной действенности киноискусства, утверждения им своей роли в народной жизни, своего значения в нашей общей борьбе за коммунистическое общество и коммунистического человека.

Докладчик также уделил внимание некоторым вопросам организационной работы Союза кинематографистов СССР, его пропагандистской деятельности на селе.

Только что опубликованные воспоминания Л. И. Брежнева «Целина», сказал Л. Кулиджанов в заключительной части своего доклада, начинаются знаменательными, исполненными глубокого смысла и высокой поэзии словами:

«Есть хлеб — будет и песня... Не зря так говорится. Хлеб всегда был важнейшим продуктом, мерилом всех ценностей. И в наш век великих научно-технических достижений он составляет первооснову жизни народов. Люди вырвались в космос, покоряют реки, моря, океаны, добывают нефть и газ в глубинах земли, овладели энергией атома, а хлеб остается хлебом.

Особое, трепетное, святое отношение к хлебу присуще гражданам страны с колосьями в гербе».

Пусть оно, это отношение к хлебу, будет ведомо каждому из нас, советских кинематографистов. И пусть оно рождает новые творческие импульсы и замыслы, направляет художнический поиск.

Советские кинематографисты вносят свою долю коллективного труда в развитие советского сельского хозяйства, в сокровищницу творческих сил народа. Проблема в том, чтобы доля эта уже в ближайшее время стала весомее. Мы не можем позволить себе даже тени самодовольства и успокоенности, примиренческого отношения к работе серой, равнодушной, неталантливой. У нас есть все основания и возможности поднять идейно-художественный уровень «важнейшего из искусств», завоевав новые признания народа, в служении которому — цель и смысл нашей жизни.

●

В развернувшихся по докладу прениях кинематографисты самокритично говорили о серьезных пробелах на одном из важнейших участков кинематографической работы, о том, что огромная сфера жизни и деятельности миллионов советских людей — сельских тружеников в течение долгого времени не находит на экране полноценного отражения.

Открывший прения режиссер, секретарь Союза кинематографистов Украины **Т. Левчук** отметил завоевания советского кино в отображении жизни советского села, советского крестьянина, которые связаны с именами таких художников, как А. Довженко, И. Пырьев. И в то же время высказал глубокую неудовлетворенность характером разработки этой темы на сегодняшнем экране.

За сравнительно небольшой исторический отрезок времени в сельском хозяйстве произошли глубочайшие изменения, социалистическая деревня стала качественно иной, сформировались новый жизненный уклад, новая психология, новые запросы колхозников. И если глубого всмотреться в происходящие социальные, нравственные процессы, в проблемы, сформулированные в решениях июльского Пленума ЦК КПСС, станет ясно, что работники одного из любимых народом искусств — в неоплатном долгу перед сельскими тружениками.

Т. Левчук критиковал скороспелый метод создания картин на злободневные темы, когда

кинематограф играет роль «срочного исполнителя мелких заказов». Появляется, скажем, газетное сообщение о нерадивости некоторых председателей колхозов — тут же рождаются фильмы, выстраиваемые по нехитрой схеме: старый председатель, погрязший по уши в консерватизме, не может дальше вести дело, его сменяет человек молодой и энергичный. Доходит тревожная весть о том, что молодежь после окончания десятилетки не остается в селе — немедленно появляется косяк лент, поверхностно иллюстрирующих это явление, выступающих с плоской моралью. Можно привести немало примеров, свидетельствующих о неумении многих наших драматургов и режиссеров глубоко осмысливать процессы, происходящие в жизни сегодняшнего села, о неумении серьезно их анализировать. Некоторые кинематографисты, объясняя пробелы в своей работе, иногда ссылаются на трудность художественного постижения действительности последних десятилетий. Но вот, говорит Т. Левчук, появилось произведение под названием «Целина». Размер его равен нашему литературному сценарию. А какие воистину глубокие, свежие мысли, какая философия, какая великая правда жизни содержится в книге Леонида Ильича Брежнева!

«Целина» повествует о событиях, свидетелями которых были мы все. Но, к сожалению, никто из наших кинематографистов еще не воспроизвел их с необходимой широтой обобщения, не раскрыл высокого политического смысла этого эпохального явления.

Конечно, сейчас конфликты не лежат на поверхности, не выступают порой с такой же отчетливостью, с какой заявляли о себе, к примеру, в тридцатые годы. Задачи художников усложнились, ибо речь идет о поисках глубинных конфликтов, о показе новых характеров, выражающих особенности времени — времени торжества развитого социалистического общества. Здесь требуется искусство художника-политика, художника-философа, умеющего не только сказать свое слово о дне сегодняшнем, но и заглянуть в завтра.

Некоторые шаги в этом направлении кинематографистами Украины уже сделаны («Женецы» В. Денисенко, «Слово о хлебе» В. Кузнецова, Г. Шкляревского), есть и новые интересные сценарные замыслы, осуществляемые на киностудиях Киева и Одессы.

Наш долг, заключает Т. Левчук, как можно лучше помогать партии в решении задач, вытекающих из Постановления июльского Пленума ЦК КПСС, задач воспитания человека эпохи коммунизма.

Режиссер и актер **Е. Матвеев**, поделившись с участниками пленума впечатлениями о своих поездках по сельским районам страны, о встречах с людьми современной деревни, посетовал на то, что игровой кинематограф идет в хвосте событий, показывает не сегодняшний, а вчерашний день, что вне экрана оказываются и интереснейшие, заслуживающие внимания художников личности, и многие замечательные дела сельских тружеников.

Прочитав книгу Л. И. Брежнева, говорит Е. Матвеев, я испытал истинный восторг. В ней великая правда. Правда горя, правда радости, правда победы. Мы часто сетуем на бесконфликтность. А в «Целине» я увидел и конфликты и страсть борьбы.

Как же не сделать фильм о двух фронтовиках, продолжал оратор, о которых пишет Л. И. Брежнев, о людях, потерявших на войне ноги и ставших Героями Социалистического Труда в битве за целину? Как не снять фильм о Леониде Нестеренко, который вызвался переправить тракторы через замерзшую речушку и, отправившись последним, провалился под лед и погиб? Когда друзья вытащили его тело, в кармане погибшего обнаружили удостоверение Героя Советского Союза...

Надо писать сценарии, говорит Е. Матвеев, ставить фильмы, играть роли с таким же напряжением и отдачей, с какой работают на полях наши труженики-герои!

Мы должны быть обеспокоены не только тем, что у нас мало картин, рассказывающих о тружениках сельского хозяйства, а в первую очередь тем, что мало *хороших* картин о людях современной деревни, сказал в своем выступлении режиссер **А. Михалков-Кончаловский.** Разделяя озабоченность докладчика по поводу уровня фильмов на сельскохозяйствен-

ные темы, А. Михалков-Кончаловский остановился на причинах, обусловливающих низкое качество выпускаемых лент:

— Почему мало хороших картин? Я говорю: «хороших», потому что вряд ли правомерно ставить вопрос иначе: «Почему мало талантливых картин?» Талантливый фильм нельзя запланировать, его нельзя вырастить в колбе, его нельзя создать решением художественного совета или нашего пленума. Точно также не поддается планированию и конструированию образ героя поистине народного, ибо шедевр, равно как и народный герой, — это всегда открытие, это редкостный самородок, драгоценная жемчужина. Но если нельзя планировать талантливые фильмы, то хорошие — безусловно можно. Хорошие, то есть служащие интересам строительства нашего общества и находящие отклик в душах строителей этого общества, в том числе и тружеников села.

Кинематограф, — продолжал далее оратор, — это прежде всего мышление образами. Если взять это определение как рабочую гипотезу и сопоставить с ней ту часть кинопродукции, которую составляют картины, деликатно именуемые малоудачными, то легко увидеть, что в них отсутствует не только образное мышление, но и вообще мышление, причем отсутствует уже на уровне сценария. Мыслить — это не значит рассказывать. Мыслить — это значит размышлять, анализировать рассказываемое. Однако любой из посредственных сценариев представляет собой не более чем рассказываемую историю. Беспроблемность фильма вытекает уже отсюда. Ведь проблему нельзя рассказать, ее надо анализировать. Проблема — это не сюжет, а то, что встает за сюжетом как следствие размышления над ним автора произведения. Поэтому от темы до проблемы — дистанция колоссальная.

Рассказанная сценаристом история попадает затем к режиссеру, который начинает ее по-своему пересказывать — иногда связно, иногда бессвязно, иногда профессионально, иногда не очень профессионально. Но в большинстве случаев мы опять имеем дело с отсутствием желания или с неспособностью мыслить, то есть анализировать, в результате чего из посредственного сценария получается еще более посредственная картина.

Еще хуже, если авторы берутся за действительно острую, актуальную проблему. При отсутствии склонности режиссера к анализу она может предстать в искаженном виде, превратиться в свою противоположность. Ведь здесь важна позиция постановщика, его концепция.

По поводу фильмов наших ведущих режиссеров не повторишь печальную шутку: «Что получилось, то и хотели». У них получилось то, что они хотели. У них есть всегда своя позиция — гражданская, философская, творческая. Они способны осмысливать любое явление, маленькое или глобальное, происходящее в пределах одной комнаты или всего космического пространства. Это мучительно сложно, но этим отличается творчество настоящего талантливого художника от работы того, кто просто рассказывает истории.

Умение осмыслить жизненное явление — только одна сторона кинематографического процесса, продолжал выступающий. Мышление в кинематографе, как известно, должно быть образным. К сожалению, многие режиссеры предпочитают мыслить не образами, а словами; главная смысловая нагрузка в наших картинах падает на слово, тогда как основой кино всегда был и будет зримый образ.

Актриса **Н. Мордюкова** в своем выступлении горячо говорила о том, что, на ее взгляд, мешает тому, чтобы фильмы о сельской жизни (а также и на другие современные темы) были притягательными, сильными, нужными зрителю. Это в первую очередь неверное отношение к понятию «герой», даже к внешнему виду героя на экране, а затем и к его внутренней сущности.

Герой стоит у руля фильма, это его ведущий и его камертон; не случайно лучшие кинорежиссеры так долго и серьезно думают над тем, кто будет он или она, те, кто поведет картину, станет главным воплотителем творческого замысла. Однако к проблеме героя в последнее время — это относится прежде всего к режиссуре — стали подходить весьма легкомысленно, забывая о некоторых непреложных зрительских законах. Герой, по мнению Н. Мордюковой,

должен заявлять о себе уже своей внешностью. А у нас, говорит актриса, сейчас пошел по экрану эдакий невзрачный, неинтересный мужичок, на которого возложены функции героя. Зрителя тщетно пытаются уверить, что у такого маленького серенького человека якобы «душа большая», но и этого не показывают — остается только полное разочарование, фильм сочувствия, отклика не вызывает.

Актриса предъявила серьезные претензии к качеству режиссерской работы, к степени подготовленности многих постановщиков к самостоятельному творчеству, потребовала более уважительного и доверительного отношения режиссуры к актеру. У актеров, сказала она, накапливается множество интересных, глубоких наблюдений, они внимательны к окружающей среде, умеют вдумчиво, глубоко впитывать в себя драгоценный материал жизни. Но как часто это богатство не используется той режиссурой, которая следует накатанной схеме и в беспомощности останавливается перед подлинными, неожиданными жизненными открытиями.

Но, конечно же, и актеры должны оправдывать доверие к ним, любовь народа. А мы не всегда оказываемся в необходимой форме, полностью готовыми к воплощению серьезных творческих замыслов.

Недавно группа кинематографистов совершила поездку по Сибири и Дальнему Востоку. Мы счастливы, говорит актриса, что побывали в этих местах. Мы увидели огромную, богатую, красивую Родину! И особенно остро почувствовали свой долг сказать о ней веское, правдивое, страстное слово с экрана.

Выступивший на пленуме заместитель министра сельского хозяйства СССР **И. Быстрюков** охарактеризовал ту роль, которую играет сельское хозяйство в экономике страны, в общей системе народного хозяйства, остановился на социально-экономических преобразованиях, явившихся результатом аграрной политики Коммунистической партии, принципиальных партийных решений по вопросам сельскохозяйственного производства, переустройства колхозного села.

Вместе с тем в социально-экономическом развитии села имеется еще немало нерешенных вопросов и проблем. В первую очередь вопросов культурно-бытовых условий жизни, условий труда сельского населения, что приводит к чрезмерной миграции людей из деревни. Еще очень многое предстоит сделать по переустройству села, подъему благосостояния сельских тружеников, закреплению кадров и прежде всего молодежи на селе, подъему всего сельскохозяйственного производства.

Отметив, что на всех этапах социалистического переустройства деревни мастера кино проявляли постоянный интерес и внимание к делам и жизни сельских тружеников, что такие фильмы, как «Земля», «Член правительства», «Председатель» и ряд других, вызывают чувство гордости за труд хлебороба, пропагандируют лучшие идейно-нравственные качества советского человека, оратор подчеркнул: перечень лент такого гражданского звучания, такого высокого идейно-художественного воздействия, к сожалению, невелик. А оценивая созданное нашим кинематографом за последние годы, можно с горечью сказать, что острых, подлинно современных фильмов на «городском» и «промышленном» материале создано гораздо больше, чем на «сельскохозяйственном». Но ведь на селе сегодня происходят не менее важные и острые процессы! Там тоже возникают ситуации, сходные с теми, что показаны в «Премии», есть свои Чешковы. Для художественного кино есть еще крупные массивы нетронутого материала сельской тематики. Есть в сельской действительности люди, заслуживающие того, чтобы стать прообразами героев экранных произведений. Есть проблемы, ждущие своего экранного воплощения. Не столько технологические вопросы, сколько социальные, нравственные, связанные со столкновением разных мнений, разных человеческих отношений при проведении в жизнь тех или иных новаций.

В заключение И. Быстрюков подчеркнул роль кино в пропаганде достижений сельскохозяйственной науки и передового опыта, отметил успешную работу в этом направлении отдельных киностудий.

— Случилось так, — сказал в своем выступлении драматург и режиссер **Б. Метальников,** — что начало моей творческой биографии

оказалось связанным с сельской проблематикой. Я, горожанин, москвич, поехал в деревню, по-настоящему увлеченный этой темой. И до сих пор благодарен судьбе, что именно так началась моя жизнь в кинематографе.

Сейчас я снова вернулся к проблематике современной деревни. Герой моего сценария — явление в какой-то мере принципиально новое. Это парень, который, следуя моде и установившейся традиции — традиции тревожной, — после армии не остался в деревне, а уехал в город. Но проработав два года в городе, в Ленинграде, он, шофер, почувствовал себя неуютно и вернулся в родное село.

Вот такая человеческая история в основе сценария, который находится еще в работе. Кроме того, собираюсь написать и о более масштабной фигуре — о председателе колхоза. Надо сказать, что председатель колхоза в деревне всегда занимал особое место. Когда-то, по молодости лет, я считал, что все проблемы можно решить с помощью хорошего председателя колхоза. Да и многие тогда были убеждены: будет хорошая организация — в колхозе будет все в порядке. Сегодня уже всем ясно, что дальнейший путь развития сельского хозяйства подобен пути развития промышленности. То есть для этого нужны капиталовложения, химизация, кооперация, нужна большая энерговооруженность. Иначе говоря, такая же промышленная революция, которая происходит в технике, промышленности, происходит и в сельском хозяйстве. И тем не менее значение председателя колхоза осталось прежним, его невозможно переоценить. Вот я и собираюсь все это осмыслить в своей следующей работе.

Интерес к сельскому материалу привел меня в одну деревню на новгородской земле, и вот уже двадцать лет я имею возможность наблюдать здесь вплотную жизнь такой, как она есть. Это самая обычная деревня, на моих глазах она менялась, преобразовывалась. Сегодня средний заработок доярки или колхозного пастуха составляет там полторы-две сотни рублей в месяц. Это хорошо. Но хотя те материальные рубежи, которые еще пятнадцать лет назад казались недоступными, завоеваны, миграция молодежи продолжается. Оказалось, что с появлением достатка увеличиваются и разнообразятся потребности людей.

Вот почему в выступлениях Л. И. Брежнева говорится, что сегодня проблемы лежат не только в сфере управления, но и в сфере воспитания новой культуры, в сфере воспитания новой психологии людей. Это очень интересные и очень сложные вопросы, которые не поддаются простому и однозначному решению.

Сейчас в деревне, о которой я рассказывал, живут три поколения. Самое интересное и самое загадочное для меня — третье, молодое поколение. Закрепится ли оно на своей земле?

Надо заметить, что последнее время молодые люди почувствовали вкус к профессии сельского механизатора, механизатора широкого профиля. По окончании сельскохозяйственного техникума они могут сидеть на любой машине, владеют всеми видами техники.

Что же сегодня, по моим скромным наблюдениям, все чаще удерживает ребят в деревне? Мне кажется, что они чувствуют там бóльшую индивидуальную свободу. И тут возникает вопрос о сельской собственности, о приусадебном участке. Довольно долгое время на разных уровнях боролись то с личными коровами, то с приусадебными участками. А оказывается, все это очень нужно сельскому человеку. Кончается рабочее время, и начинается время личное, которое он проводит на своем участке. Выращивает на нем то, что ему нравится, то, что ему хочется. И очень важно, чтобы эту свою потребность он мог бы удовлетворить.

В том, что за последнее время несколько ослабло внимание кинематографа к сельским темам, отмечает выступающий, конечно, в первую очередь виноваты мы, драматурги,— не пишем. Однако надо разобраться в общем положении в кинодраматургии, заняться всерьез вопросами тематического планирования, где, по мнению оратора, пока маловато крепкого организующего начала — кинорепертуар в основном складывается из стихийных заявок.

Часть своей речи Б. Метальников посвятил фильму «Целуются зори», в котором можно увидеть некоторые недостатки режиссерской трактовки, но который, на его взгляд, в це-

лом не заслуживает критики, которой он был подвергнут.

В своем выступлении режиссер **В. Никифоров** подчеркнул, что по сравнению с трудовыми успехами тружеников села Белоруссии кинематографические показатели республики куда скромнее. Правда, кинообъединением «Летопись», выпускающим документальные, научно-популярные, учебные ленты, созданы такие отличные работы, как «Днем и ночью» Б. Сарахатунова, — эта картина, отмеченная призом имени Романа Кармена, рассказывает о самоотверженном труде колхозников в необычайно сложных погодных условиях лета 1977 года, как полнометражный фильм того же режиссера «Добрая земля», награжденный специальным призом Всесоюзного Рижского кинофестиваля. Но в области игрового кинематографа, отмечает оратор, сделано на этом направлении пока еще очень мало. Хотя мы не сегодня взялись за решение столь важной задачи, говорит В. Никифоров, и уже в определенной мере подготовлены к ее осуществлению.

Несколько лет назад был заложен фундамент трех программных наших картин. Три фильма, три важнейших периода жизни нашей страны: предреволюционные и первые советские годы в республике; восстановление сельского хозяйства в послевоенные годы; сегодняшний день Белоруссии, крупного промышленного и сельскохозяйственного региона Советского Союза. Все три замысла — о Полесье, которое за 60 советских лет прошло путь, равный столетиям.

Первым фильмом станет экранизация романа народного писателя Белоруссии Ивана Мележа «Люди на болоте», удостоенного Ленинской премии. «Третьего не дано»— так называется сценарий второго фильма — о народном герое Василии Захаровиче Корже. Боевой генерал Василий Корж в тяжелые послевоенные годы, как и его друг-соратник Кирилл Орловский, возвращается в родную деревню к измученным войной и нуждой людям. Приговоренный медициной к покою и всего нескольким годам жизни, Василий Корж буквально вытаскивает своих селян из землянок, пробуждая в них надежду, волю к жизни и созидательному труду. Явью стала его мечта: заголубел на месте болотных топей лен, зазолотилась рожь... Продлилась жизнь самого Коржа, опрокинув все медицинские прогнозы, ибо у него был свой рецепт: жить, чтобы бороться, бороться, чтобы жить. Третий фильм цикла — ответ на заказ правительства республики — сделать картину о людях, осуществляющих мелиорацию Полесья. За специфическим термином «мелиорация» стоит целый узел проблем социального, экономического, экологического порядка — огромный круг забот и интересов, которыми живет сегодня наша республика. За рабочим названием темы — сложная, напряженная человеческая жизнь. Сейчас творческая авторская группа, состоящая из писателей В. Адамчика и А. Казько (выходцев из Полесья, известных своими произведениями о людях этого района), профессионального сценариста Ф. Конева и режиссера В. Четверикова, поселилась в этом крае, чтобы «изнутри» увидеть материал. В работе им помогают ученые, руководители различных отраслей и предприятий, местные жители.

В. Воронин, Герой Социалистического Труда, первый секретарь Сальского горкома КПСС рассказал о том, что представляет собой сегодня Сальский район, в котором необжитые, дикие в прошлом ковыльные степи давно уже превратились в хорошо ухоженные поля, сады, рисовые и овощные плантации. За всеми преобразованиями и достижениями края стоит большой, напряженный труд колхозных, совхозных, партийных руководителей, специалистов, рядовых тружеников. На поля пришли новые люди, способные смело, со знанием дела решать вопросы научно-технической революции на селе.

Процессы сегодня здесь происходят посвоему сложные и трудные. Сложнее стал сам человек, его психология. Сложнее стали и проблемы воспитания людей. В этой многогранной работе трудно переоценить роль и значение советского кино. Именно кинематограф, имеющий огромную массовую ауди-

торию, помогает партийным организациям решать вопросы воспитания нового человека.

Наши селяне, продолжал В. Воронин, очень любят кино, о хорошем фильме на селе говорят как о большом событии — долго, увлеченно, страстно. Нашему киноискусству мы обязаны тем, что в сердцах многих поколений продолжает жить героика первых пятилеток. Но не в обиду будет сказано, что раньше кинематограф был гораздо оперативнее, активнее, быстрее откликался на «социальный заказ» села. Ведь малое количество лент о жизни, о преобразовании деревни — лишь часть проблемы. Хуже, что порой фильмы грешат незнанием сегодняшнего села, нередко снимаются по старым шаблонам — то, что давно ушло в прошлое, выдается за приметы нынешнего дня.

На наш взгляд, работники кинематографии серьезно запаздывают в показе того нового, что уже прочно вошло в повседневную жизнь села. В последние годы появились новые формы производственных подразделений, такие, как комплексы в растениеводстве и животноводстве, где зарождаются новые взаимоотношения между членами коллектива, и успех в труде приносит не только добросовестность, но и техническая грамотность, знание достижений науки и передового опыта. Но обратил ли на это внимание кинематограф? В большинстве фильмов проблемы решаются триадой: директор — главный инженер — председатель колхоза. Невольно создается такое впечатление, будто на уровне бригадира, управляющего, звеньевого все складывается очень просто, знай только управляй. А дела обстоят совсем не так! Придавая огромное значение кадрам среднего звена, партия уже воспитала тысячи и тысячи замечательных мастеров — настоящих технологов производства. Среди них есть замечательные личности, настоящие герои, ждущие кинематографического отражения. А сколько трудится на селе замечательных женщин, воплощающих в себе лучшие черты современного человека, разве не наступило время создать образ сельской женщины светлой судьбы?

Остро прозвучало выступление журналиста, сценариста **Ю. Черниченко,** направленное против поверхностного, схематичного отображения жизни, а в документальном кино — против сглаживания жизненных противоречий, обхода реальных проблем сельскохозяйственного производства.

— В дни моей газетной молодости,— рассказал Ю. Черниченко,— в Приднестровье был фотокорреспондентом некий Паша Лисин. В багажнике его «Победы» всегда находились: соломенная шляпа, зеленый галстук, набор картонных тарелок, скатерть и косынка для поварихи. Этот галстук и эту шляпу потом мы видели на десятках сельских передовиков... Реквизит был куплен самим Пашей. «Я снимаю быстро и хорошо»,— учил он нас.

Опыт Паши Лисина, заметил оратор, увы, не пропал для тех, кто сегодня, подобно этому фоторепортеру, стремится так же «быстро и хорошо» делать документальное кино. В этом случае и появляются на экране те дежурные приметы современности, которые якобы отражают характер преобразований на селе. К сожалению, привычные к такому кино иные председатели колхозов порой даже стремятся перехватить у режиссера инициативу: «Вот эту улицу поярче, но избу не надо — нетипична, комплекс сверху покажем, а то грязно...»

Ю. Черниченко остановился на некоторых актуальных вопросах развития сельского хозяйства, заслуживающих, по его мнению, внимания документального экрана, говорил об особом, не всем доступном искусстве документалиста — умении снять человека так, чтобы он предстал в самой своей сути.

— Перед пленумом я стал считать,— сказал драматург **В. Мережко,**— сколько кинодраматургов работает на деревенском материале? Оказалось, что очень мало. Я подумал: почему же мало? Ведь в литературе ситуация такова, что, пожалуй, наиболее сильное ее крыло — так называемая «деревенская литература». В кино же подобное крыло вроде бы и не намечается. Может быть, все начинается со сценария? Если режиссер, ра-

ботающий на сельском материале, не обязательно должен вырасти в деревне, иметь деревенские корни, то драматург, мне кажется, такие корни должен иметь обязательно. Так, может быть, сделать во ВГИКе спецнабор — мастерскую ребят из деревни? В этом есть свой резон.

В Иркутске, — продолжал В. Мережко, — на одной из серьезных встреч со зрителями — я был там с картиной «Вас ожидает гражданка Никанорова»— один товарищ (вот ирония судьбы!) спросил у меня, сценариста картины: «Про село?» «Про село»,— ответил я. «Боже мой, как я терпеть их не могу!» В иной ситуации я, наверное, не простил бы такой реплики. Но тут сдержался и затем подумал: откуда столь обидная для кинематографистов, особенно для тех, кто занимается фильмами на темы села, реакция? А может быть, вот откуда: если из пяти фильмов на деревенскую тему, скажем, три плохих, это очень заметно. О городе пишут и снимают значительно больше. О деревне же картин так мало, что если половина из них — плохие, слабые, это сразу рождает определенное отношение ко всем фильмам данного тематического ряда. Вот, например, сняли на студии имени Довженко картину «Дипломаты поневоле». Я случайно попал в кинотеатр, когда шла эта картина, и поразился: неужели такое бывает? Это чудовищно! Одной такой картины достаточно для того, чтобы все остальные «деревенские» фильмы, пусть хорошо поставленные, на какое-то время попали под сомнение зрителя.

В. Мельников, режиссер, секретарь Ленинградского правления Союза кинематографистов подчеркнул, что на нынешнем пленуме речь идет об образе жизни огромной части населения страны, об идущих на селе глубинных социальных и психологических изменениях, находящихся в тесной и сложной взаимосвязи с общенародными проблемами, с нашим общим будущим, с оценкой прошлого, с формированием современного человека и общества в целом. Выясняется, что мы, кинематографисты, ухитрились обойти почти что полным и долговременным молчанием огромную сферу деятельности и жизни десятков миллионов своих соотечественников и, добавим, кормильцев. Конечно, кино- и телепериодикой сделано немало. Конечно, есть фильмы о прошлом нашего села, есть и о современниках-хлеборобах. Но если сравнить все это с масштабом происходящих на селе и грядущих, намеченных на июльском Пленуме, изменений и сдвигов, то общая картина получится достаточно бледная.

Несколько лет назад, говорит В. Мельников, примерно такое же положение было с фильмами так называемой «производственной» тематики. И примерно при таких же вот обстоятельствах были предприняты концентрированные усилия со стороны Союза кинематографистов, Госкино СССР и студий с целью его выровнять. В итоге на экранах появилось несколько действительно серьезных и действительно художественных фильмов этого направления. Видимо, после нынешнего пленума также последуют практические шаги, будет корректироваться тематическая политика студий, будут предприняты и какие-то другие меры. Хотелось бы только, чтобы результатов наших усилий зритель дожидался не так долго, как ждал от нас «Премии» или «Старых стен». А для этого, говорит В. Мельников, следует избежать нескольких прежних просчетов.

Первое. Из самых лучших побуждений мы нередко разрывали неразрывное — производственную деятельность современного человека и его нравственное существование. Стоящие перед ним нравственные, казалось бы, сугубо личные проблемы, мы относили к разряду несущественных, годных разве для «утепления» серьезного «проблемного» материала. Так рождались фильмы, не исследующие жизнь во всех взаимосвязях, а как бы моделирующие ее киновариант во имя утверждения определенной мысли-вывода, заранее предопределенного авторами. Вывода, часто имеющего всего лишь прикладное значение. Быть может, в каком-либо ином человеческом обществе можно и правомерно не связывать «службу» и «личную жизнь». Но только не в нашем. Наша жизнь — это работа,

наша работа — это жизнь, и здесь нравственные наши убеждения проявляются с той же силой и остротой, что и в так называемой личной жизни. Что такое «Премия»? На мой взгляд, фильм на морально-этическую тему. Нам следует с самого начала остерегаться категорических выводов: вот это главное, а вот это не обязательно, это мелко. Неизвестно еще, что окажется крупным и что мелким, когда станет искусством, если станет им.

Второе. Чтобы вызвать в кинематографистах активный интерес к жизни и проблемам села, конечно, будет проводиться политика, так сказать, «наибольшего благоприятствования». Это вполне логично и понятно. Но хотелось бы избежать некоторых уродливых форм такого благоприятствования. Ведь бывало в недавнем прошлом, что в стремлении поскорее «откликнуться» и «отразить» тематически важная работа поручалась случайному режиссеру, в производство запускался приблизительный сценарий. А затем заведомо несовершенная работа рекламировалась как «важная и нужная», пока не наступал час худсовета и вокруг мертворожденного дитяти не собирались редакторы и худруки, пытаясь его реанимировать, но без всякой пользы. Однако отступать было некуда, и тогда мертвого ребенка объявляли живым. Таким образом, политика «наибольшего благоприятствования» оборачивалась самообманом и что еще хуже — дискредитацией темы, подрывом зрительской веры в наши оценочные критерии.

Третье. Делая фильмы на материале современности, мы не всегда представляли себе, каков наш конкретный потребитель, каков сегодняшний зритель. А ведь конечная цель наша — увлечь, заразить этого зрителя своим отношением к жизни и людям, заставить задуматься, толкнуть на активное гражданское, нравственное существование. Особенно важно учесть это сейчас, когда речь идет о жизни и проблемах села, а следовательно, и о сельском зрителе. Если будем утверждать давно утвержденное жизнью и громить недостатки, о которых все уже забыли, если мы будем оставаться всего лишь регистраторами отшумевших споров и разрешенных проблем, то современного зрителя мы не завоюем. Невольно вспоминается судьба сценария И. Дворецкого «Человек со стороны». Сценарий открывал по тем временам новый тип руководителя, давал новый поворот нравственной оценки производственных проблем. Но на «Ленфильме» долго размышляли по поводу постановки фильма, размышляли до тех пор, пока Дворецкий не написал по сценарию пьесу, которая получила широкую известность. И вот только тогда на студии запустили фильм. А был ли он тогда нужен?

Далее В. Мельников говорил о необходимости более смело ставить серьезные, волнующие зрителя проблемы, не сглаживая их, не нивелируя благополучными сюжетными поворотами и благополучным финальным закруглением. Редакторы должны больше доверять киномастерам, их способности ответственно и зрело поднимать острые жизненные вопросы. Хотя успех дела, разумеется, в первую очередь зависит от самих сценаристов и режиссеров — от их умения видеть, их принципиальности и упорства в труде.

— Сельская жизнь, человек на земле, — сказал в заключение оратор, — это ведь не только современное хозяйствование, не только острые социальные и психологические проблемы. Именно на земле так очевидна прямая связь поколений. Скажи слово «поле» — и это уже образ. Скажи «хлеб» — и это уже символ. Такое восприятие этих слов заложено в нас на генетическом уровне. Недаром слово «Родина» прежде всего ассоциируется у нас с простором наших полей. Человек на земле, пахарь — это свято. И мы должны сделать все, чтобы достойно рассказать о нем с экрана.

— Несмотря на быстрый рост промышленности в Эстонии в последние десятилетия, сельское хозяйство было и остается у нас важной отраслью производства, от уровня которой зависит развитие всего народного хозяйства республики, наше общее благосостояние, в конце концов, облик республики, —

сказал **К. Кийск**, режиссер, секретарь правления Союза кинематографистов Эстонии.

Если вспомнить те переломные процессы, которые в послевоенные десятилетия происходили в нашем селе, то станет понятным постоянный интерес наших кинодокументалистов к происходящему в деревне. Организация первых колхозов, их первые успехи, а порой и неудачи, создание отвечающих современным требованиям крупных хозяйств — все это запечатлено на киноленте, представляя теперь неоценимое собрание документов эпохи, убедительно свидетельствующих о грандиозности наших достижений на селе за сравнительно короткий период.

Посвятив свою речь работе документалистов республики по освещению проблем сельской жизни, К. Кийск отметил, что в связи с вступлением сельского хозяйства в новый этап развития, а также в связи с развитием документального фильма как особого вида киноискусства, изменились удельный вес, содержание и направление нашей сельскохозяйственной кинодокументалистики. Кинематографисты уже не занимаются лишь увековечением нового и передового, а стремятся углубиться в происходящие на селе процессы, увидеть и сделать достоянием экрана еще не ставшие всеобщими, но прогрессивные тенденции, а если надо, привлечь внимание к мешающим развитию, еще не решенным проблемам. Очевидно, что такой деловой, углубленный подход становится еще более современным сейчас, после решений июльского Пленума ЦК КПСС.

Жизнь, подчеркнул оратор, уже успела подтвердить важность и правильность многих вопросов, поднятых в свое время документалистами республики в их фильмах. В картине «Чужой пот» режиссером Ю. Мююром публицистически остро была поставлена проблема форм социалистического соревнования трактористов. Теперь она нашла новое, более целесообразное решение. В фильме того же автора «Сквозь песок и камень» говорилось о необходимости выращивания семян люцерны организованно, на южных, орошаемых землях. Сейчас эта проблема успешно решается. В 1976 году нашими документалистами был создан фильм «За плугом». Говорят, что именно этот фильм повлиял на то, что в опытное производство был принят сконструированный учеными и практиками нашей республики плуг, оснащенный камнезащитным устройством.

Такой конкретный коэффициент полезного действия, заметил К. Кийск, не может быть, разумеется, целью каждого фильма. Задачи кинодокументалистов шире, объемнее, и это хорошо понимают кинематографисты, работающие над сельскохозяйственной тематикой на «Таллинфильме» и на «Эстонском телефильме». Не случайно одно из весомых кинопроизведений республики — полнометражный документальный фильм «Город и село» — является не локальным повествованием о жизни на селе, а срезом актуальных вопросов жизни всего нашего общества, точнее, разговором о диалектических связях города и деревни. Авторский коллектив этого фильма, куда входят сценарист кандидат экономических наук, первый заместитель Председателя Совета Министров Эстонской ССР Эдгар Тынурист и режиссер-оператор студии «Эстонский телефильм» Мати Пыльдре, создавал свою картину с высоким чувством гражданского долга, с серьезной думой о будущем.

К. Кийск остановился и на некоторых других работах, имеющих, по его мнению, принципиальное значение, рассказал о новых, близких к завершению замыслах эстонских документалистов.

Л. Нехорошев, главный редактор киностудии «Мосфильм», согласился с той оценкой, которая была дана в докладе Л. Кулиджанова как идейному, так и эстетическому уровню кинофильмов, рассказывающих о селе, — внутренний накал работы в этом направлении пока совершенно не отвечает накалу проблем, выдвинутых жизнью и глубоко проанализированных в докладе Леонида Ильича Брежнева на июльском Пленуме ЦК КПСС. Возьмем продукцию «Мосфильма»: за последние три года примерно из ста названий фильмов лишь около десяти сделаны

на деревенском материале. Но, конечно, речь идет не о количестве, говорит выступающий, в искусстве, как нигде, все решается качеством. Была бы среди этих десяти фильмов хотя бы одна картина, рассказывающая о современном селе на уровне «Председателя», мы бы считали свою задачу во многом решенной. Увы, такой картины пока у нас нет.

Назвав фильмы о людях села, выпущенные студией в последнее время, среди которых, по мнению оратора, есть ленты неплохие, есть и с существенными недостатками, и откровенно слабые, Л. Нехорошев полемизировал с той оценкой фильма «Целуются зори», которую дал в своем выступлении Б. Метальников. По мнению Л. Нехорошева, фильм идет вразрез с характерами и ситуациями несколько условной сказки Василия Белова.

— Но констатировать отставание, — заметил далее Л. Нехорошев, — это не полдела и даже не одна его треть. Главное — выяснить, почему мы отстаем? Почему не появляются сильные, истинно художественные картины о селе? И что нужно сделать, чтобы они появились? К сожалению, в докладе об этом не говорилось или говорилось вскользь. А главная причина отставания в сельской теме, на мой взгляд, это наша робость. Темы сегодняшней деревни мы боимся раскрывать с той остротой и в той драматически напряженной форме, в которой они могут и должны быть раскрыты. Отсюда и отсутствие героя, на что с полным основанием сетовал докладчик, отсутствие Соколовых и Трубниковых. Ибо какой же это герой, если он ни с чем по-настоящему не борется, ничего не совершает!

Вот, например, сейчас на студии заканчивается работа над фильмом «Близкая даль» (сценарий А. Макарова, режиссер В. Кольцов). Это попытка, может быть, даже излишне робкая, рассказать о проблемах Нечерноземья. Но уже раздаются голоса: стоит ли затрагивать те или иные вопросы, не свести ли все в картине к любовной линии? И не вернуть ли ее действие на несколько лет назад — мол, все это происходит не сейчас, а в 1975 году?

Между тем Леонид Ильич Брежнев в июле этого, 1978 года говорил в своем докладе: «Работа по подъему Нечерноземья еще не получила того размаха и той деловитости, которые необходимы для успешного решения поставленных задач. Судя по итогам двух лет пятилетки, имеет место отставание в выполнении заданий по мелиорации и повышению плодородия земель, созданию базы производственного, жилищного и культурно-бытового строительства. Мало сделано по строительству дорог... Видимо, еще не все работники центральных, республиканских и местных органов поняли хозяйственно-политическую значимость решения проблем Нечерноземья».

Принимаясь за сельскую тему, мы, кинематографисты, сами заранее подрезаем крылья замысла, поэтому и взлетаем невысоко.

Л. Нехорошев указывает, что драматурги, как правило, не знают современной деревенской жизни — ее достижений и ее конфликтных сторон. И очень трудно их уговорить вникнуть в сельскую действительность, «войти» в этот материал. Постоянен в своей привязанности к сельской теме В. Мережко. Кроме него, можно назвать А. Макарова, по «деревенским» сценариям которого «Мосфильм» поставил в последнее время несколько картин. А кто еще? Между тем только в том случае, если удастся организовать, соответствующе направить устремления сценаристов, появится надежда на успех, родятся и живые характеры и невыдуманные ситуации, начнут просматриваться реальные проблемы. Но тут приходится сталкиваться с другой трудностью: режиссеры, и прежде всего лучшие режиссеры, не хотят ставить фильмы о деревне, мол, хлопот много и риска тоже много. Вспомним, что и сценарий «Председатель» долгое время лежал мертвым грузом, от него отказались почти все лучшие мосфильмовские режиссеры, пока не согласился ставить картину А. Салтыков. Конечно, брать или не брать тот или иной сценарий, ставить или не ставить фильм на ту или иную тему — это дело добровольное. «Но добровольность и самотек, — говорил в своем докладе товарищ Брежнев, — не родные

братья, а антиподы». Может быть, надо быть потребовательнее к нашим мастерам?

— Здесь надо сказать и о том, — продолжал Л. Нехорошев, — что мы на студии не имеем никакой ощутимой помощи со стороны Союза кинематографистов — ни от его местного студийного бюро, ни от его центральных органов. Думаю, что Союз должен не только критиковать и оценивать наши картины, но и постараться организовать своих членов на создание интересных, острых фильмов на столь важную и нужную сельскую тему.

В конце выступления Л. Нехорошев рассказал о произведениях, которым студия «Мосфильм» придает особое значение. Это и заканчивающийся производством многосерийный фильм «Вкус хлеба» (сценарий В. Черныха, А. Лапшина, Р. Тюрина, режиссер А. Сахаров), и фильм по повести В. Распутина «Прощание с Матерой», который будет ставить Л. Шепитько.

О том, что мешает поднять общий уровень кинопублицистики, говорил украинский кинодраматург **В. Кузнецов:**

— Мы показываем наших героев однозначно, одномерно, хотя видим, насколько многограннее, духовнее стал реальный человек села. Происходит это зачастую не из-за простого неумения — мы даже не предпринимаем никаких усилий в этом направлении, идем по инерции, привычным облегченным путем. Не удается нам, как правило, показать в органическом, неразрывном единстве человека и его дело. Обычно на экране зритель видит результаты труда: новое село, новый комплекс, а *как* герой пришел к этим результатам, *самый процесс* решения проблем, осуществления задач остается за кадром. Не потому ли и сами фильмы чаще всего беспроблемны?

Сегодня документальному экрану мало одной только информативности, нужна постановка проблемы, нужны конфликты. Речь, разумеется, не о том, чтобы придумывать жизнь, а о том, чтобы не ограничиваться одной фиксацией фактов, событий, не заниматься прямым их копированием. В фокусе кинокамеры документалиста должно быть драматическое действие. Документальной ленте ведь тоже необходима драматургия. Когда ее нет, тогда и возникает избыточное многословие дикторского текста, которым сегодня так грешат многие документальные фильмы.

В. Кузнецов обратил также внимание на прямую зависимость уровня кинодокументалистики, научно-популярного кино от квалификации людей, работающих в этой области, от материально-технической базы киностудий. Эти вопросы, как и вопросы проката документальных и научно-популярных фильмов, ведения статистики зрительских посещений требуют незамедлительного решения.

— Я отдал кинематографу более сорока лет, — сказал актер **В. Санаев**, — и снялся не в одном десятке фильмов, посвященных сельскому хозяйству. Я много бываю в деревне, и ее проблемы известны мне, может быть, лучше, чем многим режиссерам и сценаристам. Я знаю людей села, несмотря на то, что я человек городской. И это дает мне право судить о фильмах, посвященных сельскому хозяйству: хорошие они или плохие, соответствуют ли реальной действительности или нет.

Для начала я бы хотел задать вопрос: можно ли написать три сценария в год? Если можно, практика подтверждает именно это, то тогда становится легко объяснить, почему у нас появляются такие поверхностные картины. Ведь каждая тема требует к себе особого подхода, глубочайшего изучения. В противном случае вместо полноценного сценария получается нечто вроде пространной, но поверхностной заявки на 60—70 страниц. Ясно, что она не может удовлетворить тех, кто должен участвовать в съемках такого фильма, воплощать эти образы-эскизы на экране. Ясно и то, что неправомерно ставить вопрос так: что лучше сегодня показывать: радость, веселье или трудности, с которыми сталкиваются труженики села? Радость и беда обычно идут рядом, всегда существовали добро и зло, диалектика жизни такова, что являет нам единство противоположно-

стей, и как только экран начинает показывать одно положительное, зритель перестает верить, потому что в действительности так не бывает.

Проблем на селе много, — продолжал В. Санаев, — и обидно, когда кинематограф их обходит и чаще всего устремляется в сторону знакомой схемы вместо того, чтобы показать, что на самом деле мешает движению к новому.

Остановившись на некоторых примерах из собственной практики, актер высказал сожаление по поводу того, что исполнителем часто затрачивается немало сил для воплощения образа, который принципиально интересно и важно было бы создать на экране, но который не способен прозвучать в фильме, в целом не поднимающемся до необходимого художественного уровня. Так даже самые упорные актерские усилия оказываются едва ли не напрасными.

Истинную радость, — говорит в заключение В. Санаев, — мне принесли картины о деревне, созданные В. Шукшиным. Дороже, ближе образов, которые я сыграл у Шукшина, в моей жизни не было. Потому что их по-настоящему выстрадал художник и требовал такой же меры художественной правды и от меня.

Директор киностудии «Леннаучфильм» **В. Аксенов** отметил, что в последние годы студия стремится и к увеличению количества фильмов на сельскохозяйственную тему и к расширению их жанрового диапазона. Многие из картин, вышедших на общесоюзный экран, получили награды различных фестивалей и смотров. И тем не менее нет оснований предаваться благодушному настроению, считая, что на этом участке работы на «Леннаучфильме» все благополучно. Приходится сталкиваться и с равнодушным отношением к работе над сельскохозяйственными фильмами — сценаристы и режиссеры не очень охотно откликаются на предложения взяться за реализацию сельских тем. Не удается избежать в научном кино и своих расхожих штампов. Но главное, что должно волновать больше всего, — это коэффициент полезного действия наших фильмов. От нас ждут ответов на многие нерешенные вопросы, ждут советов по актуальным проблемам текущей колхозной жизни, а мы часто показываем то, что уже не стоит на повестке дня или является вопросом второстепенной, третьестепенной важности. Многие наши фильмы не приносят пользы еще и потому, что состоят из общих мест, они иллюстративны, а не проблемны.

— В своей речи на июльском Пленуме ЦК КПСС, — говорит В. Аксенов, — и в книге «Целина» Л. И. Брежнев обрисовал гигантский объем работы, которую вела, ведет и будет вести партия по подъему сельского хозяйства. Взволнованно, страстно, заинтересованно, с чувством хозяина, болеющего за свое большое и сложное хозяйство — с горечью за упущенное, с радостью за большие, выстраданные успехи ради блага советского народа.

Выстраданные успехи... Можем ли мы применить это высокое определение к результатам нашей работы? Думаю, что нет. Эти — выстраданные — фильмы нам еще предстоит сделать.

Союз кинематографистов должен активнее и упорнее заниматься воспитанием в кинематографистах чувства высокого гражданского долга, воспитанием художников, готовых по велению сердца выполнить любое задание партии. К сожалению, на студии «Леннаучфильм» мы не ощущаем помощи от Всесоюзной комиссии научного кино. Создается впечатление, что в рядах комиссии все еще не завершен период раздумий по поводу того, что и как надо делать. А делать надо многое и прежде всего создавать в научном кино атмосферу глубоко творческого, философски зрелого, партийно страстного подхода к насущным проблемам науки и техники, атмосферу консолидации всех сил и талантов, выработки общих высоких критериев. На студии эту работу ждут с нетерпением и примут с глубокой благодарностью.

Кинодраматург **А. Зурабов** поддержал мысль А. Михалкова-Кончаловского о том, что задача кинематографа не просто расска-

зывать истории, а исследовать жизнь. Исследовать не только в социальном разрезе, а и производить некий нравственный анализ побуждений и поступков людей.

О необходимости больше уделять внимания проблемным документальным фильмам говорил режиссер **В. Коновалов.**

В речи узбекского критика **Х. Абул-Қасымовой** снова прозвучала мысль об обидном разрыве между масштабом дел сельских тружеников и тем, как отражает напряженную трудовую жизнь нашей деревни киноэкран.

— В то время, как мы обсуждаем вопрос о том, на каких путях должно развиваться кино, чтобы достойно показать подвиг, героизм тружеников села, у нас на полях Узбекистана идет настоящая битва за хлопок. Хлопок, как и хлеб, трудно выращивать, но в этом году условия были особенно тяжелыми. Представьте себе, что вы засеяли хлопок и пошли проливные дожди, все поля стали огромным морем, на котором плавали черные зерна хлопчатника. Но колхозники всеми возможными средствами — используя технику и вручную — сумели отвести воду. И дождь как будто бы отступил. Опять посеяли хлопок. И снова дождь, который снова все смыл. Три месяца бесконечного посева и борьбы за то, чтобы хлопчатник поднялся, пустил ростки. Но ведь три грамма хлопка, которые находятся в коробочке, требуют, с одной стороны, десять литров воды, а с другой — 150—180 солнечных дней. Причем не просто солнечных, а жарких. А их не хватало. И тогда люди сделали все, что можно, используя новейшие технические достижения для того, чтобы хлопок раскрылся. Сейчас, когда наступило время уборки урожая, на полях лежит снег, идет дождь. И опять — напряженнейшая борьба. На уборке хлопка все: школьники, студенты, рабочие, ученые... Вся республика.

Вот кончится сбор хлопка, — продолжала Х. Абул-Қасымова, — хлопкоробы соберутся на свой съезд. Если вам доведется попасть на этот съезд, вы увидите, какие интересные, серьезные, замечательные люди — вся грудь в орденах — будут выходить на трибуну и говорить о том, как они собираются работать еще лучше.

Недавно я ездила в Қаршинскую степь. Там работают люди восьмидесяти четырех национальностей. Из Амударьи поднимают воду наверх на 184 метра. Народ трудится поистине самоотверженно и по праву хочет, чтобы его труд получил отражение на экране. Хлопкоробы говорили: сделайте фильм о нас.

А какие там руководители — люди нового поколения. Директору совхоза — 22 года, секретарь парткома — на вид совсем юная, хрупкая девушка. Думаешь, как же ее только выбрали? Но послушайте, как выступает эта молодая женщина, с какой уверенностью, с какой страстью...

И вот рядом кино, рядом наши фильмы...

В среднеазиатском кино есть, на мой взгляд, серьезные картины, ставящие важные вопросы. Я бы назвала «Белую мглу» Х. Нарлиева, где проблема не искусственно привязана к селу — она тесно сопряжена с ним. Или, скажем, новый фильм Қ. Қамаловой «Чужое счастье», рассказывающий о человеке, который в свое время поднял колхоз, но которому пришлось уйти на пенсию, так как он отстал от своего времени, оказался не на уровне требований жизни. Такие фильмы очень нужны. Но нет, к сожалению, в Средней Азии картины, которая бы со всей страстью, с горячей любовью к человеку показала бы хлопкоробов, их подвиг, их жизнь.

И не только о фильмах, правдиво и темпераментно показывающих труд людей, надо позаботиться всерьез, — говорит Х. Абул-Қасымова, — но и о картинах, которые нужны тем же хлопкоробам в немногие месяцы их отдыха. Им нужны фильмы музыкальные, веселые, доставляющие удовольствие. Но им нужны и фильмы проблемные, отражающие не только радости, но и трудности работы, жизни.

— Можно смело констатировать, — сказал режиссер **С. Герасимов,** — что этот пленум проходит интересно, в нем естественно раскрываются, по-видимому, самые существенные аспекты нашего бытия, и не только в сфере искусства, не только на уровне цеховых проблем, но прежде всего в сфере обще-

государственной политики, партийной общественной мысли.

Правда, в кулуарах высказывались суждения, что-де наш пленум едва ли сможет поднять общий уровень отражения сельскохозяйственных проблем в киноискусстве. Я уверен, что бесспорно может. Тем более что пленум совпал с выходом в свет книги товарища Л. И. Брежнева «Целина», в которой вопросы сельского хозяйства, связанные с освоением целины, поставлены так, что непосредственно сопрягаются с сегодняшним днем, с сегодняшней реальностью. Появление книги обострило проблему, дало ей новое дыхание.

Среди интересных выступлений участников пленума С. Герасимов особо отметил речь главного редактора «Мосфильма» Л. Нехорошева. Главный редактор главной киностудии страны, сказал оратор, нашел в себе мужество откровенно говорить о том, что редакционный аппарат студии пока еще недорабатывает. Это была серьезная, глубокая самокритика. Такой тон самокритики как раз и характерен для нынешнего этапа общественного развития, когда получает простор критическая инициатива, обостряется критическое начало. А раз так, то естественно было и редактуре задуматься, все ли свои возможности она использовала в том важном деле, которое ей поручено, правильно ли использует она свои права и обязанности.

Ведь когда вопрос стоит о таких сложных проблемах социально-исторического порядка, как судьба Нечерноземья, то здесь сразу же возникает множество острых углов, обойдя которые нельзя сказать правду. Партия, выделяя Нечерноземье, его будущее в совершенно специальную, очень точно сформулированную проблему, подчеркивает, что здесь много запущенных участков, что здесь надо работать действительно не покладая рук и не переводя дыхания. Именно в этом районе возникают особые трудности и, значит, острые конфликты. А многие сценаристы исходят из того, что и здесь всем хотелось бы видеть процветание. Но если бы в этом крае все было так благополучно, как, скажем, на Кубани и Украине, партия специально не поставила бы вопрос о Нечерноземье.

Нам надо быть смелее в постановке острых жизненных проблем, — сказал С. Герасимов, — и то, что на нашем пленуме говорилось об этом прямо, нелицеприятно, очень радует. Это был серьезный разговор, тот, какого ждет от нас партия, тот, который отвечает своим духом, своей разработанностью замечательному докладу Леонида Ильича Брежнева на июльском Пленуме ЦК КПСС, его книге «Целина».

Однако при обращении к острым, конфликтным темам, — продолжал оратор, — художникам, в первую очередь сценаристам, а затем и режиссерам, нельзя терять представления о масштабах поставленных целей, о конечных задачах. Дело кинематографа не иллюстрировать то или иное явление, а открывать его причинности и связи. Ведь за определенным явлением стоят не какие-то совершенно необратимые, не зависящие от людей причины, все находится в пределах человеческого разума, сознания, воли. Обозначение «крестьянство» не представляет некую однородную массу. Тут могут быть люди рачительные, умные, талантливые, интересные и — бездельники, пропойцы, негодяи...

Товарищи, непосредственно занятые в сельском хозяйстве — председатели колхозов, директора совхозов, работники министерства, — не раз подчеркивали, что нельзя, тем паче — в художественном кинематографе, представлять себе сельскохозяйственное производство как некую машину на автоматическом ходу, которая сама собой решает проблемы, запускаемые в нее, словно программа в компьютер. На селе работают живые люди, и от них зависит очень и очень многое.

В этой связи я с огромным интересом смотрел фильм «Дни и ночи» о борьбе белорусского народа за хлеб, когда природная стихия с какой-то особой жестокостью старалась свести на нет самоотверженный труд земледельцев. Именно — о борьбе н а р о д а за хлеб! Потому что в ней, кроме крестьянства, принимали участие трудящиеся городов и всеми ими руководила, всех их возглавила республиканская партийная организация.

Интерес мой к этой картине усиливался и тем обстоятельством, что в то самое время, о котором в ней идет речь, мы были в гостях в Минске. Нас принимал кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь ЦК Компартии Белоруссии товарищ П. М. Машеров. Он приехал на встречу с нами прямо с аэродрома. На маленьком самолете товарищ Машеров летал по областям, чтобы собственными глазами увидеть, что происходит на белорусских нивах. Он был крайне взволнован, когда рассказывал нам о своих впечатлениях. Он говорил, что люди, работающие на полях, — истинные герои, что трудно себе даже представить, что может свершить человек, одержимый высоким стремлением спасти хлеб.

И вот мы увидели то, о чем поведал товарищ Машеров, запечатленным на экране. Замечательное творческое и политическое дело свершили наши белорусские коллеги!

Вот почему, полагаю, так важна мысль о проникновении духовных критериев в оценку социально-экономических процессов.

Необходимо соединение «сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова, как культура труда, быта, человеческих отношений». Как четко определены в этих словах Л. И. Брежнева задачи! И наши в том числе. Ибо система человеческих отношений как раз и представляет собой постоянный, вечный интерес для художника.

Затем выступил председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш.

РЕЧЬ Ф. Т. ЕРМАША

Пленум Союза кинематографистов СССР, обсудивший пути реализации задач, поставленных июльским (1978 г.) Пленумом ЦК КПСС, сказал Ф. Ермаш, прошел с большой заинтересованностью. В докладе и в выступлениях с принципиальных позиций велся разговор о том, как деятелям кино еще более активно включиться в осуществление величественной программы подъема сельского хозяйства, программы, которая и в силу традиций нашей страны и в силу насущной необходимости представляется каждому советскому человеку самой близкой и самой дорогой.

Весь советский народ с большим энтузиазмом и горячей заинтересованностью обсуждал итоги июльского Пленума ЦК КПСС, доклад Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, в котором с ленинской полнотой и ясностью оценены успехи нашей страны в развитии сельского хозяйства, вскрыты не решенные еще вопросы и намечена программа действий на будущее.

Участники нашего собрания уже вспоминали мартовский (1965 г.) Пленум Центрального Комитета, сыгравший поистине историческую роль в развитии сельского хозяйства. Пленум ЦК КПСС (1965 г.) отверг субъективистский способ руководства сельским хозяйством, положил в основу подлинно научный метод решения ближайших и перспективных задач строительства на селе. Важное значение Пленум придал вопросам рационального использования земли, механизации работ, мелиорации земель, подготовке на основе науки и многолетнего народного опыта кадров сельскохозяйственного производства. Решения Пленума — это ленинская аграрная политика в действии, обеспечивающая устойчивые успехи нашей страны в сельскохозяйственном производстве.

Новая программа развития сельского хозяйства, изложенная на июльском Пленуме ЦК партии, продолжает линию мартовского Пленума 1965 года. Выдвинутые в ней серьезные, дальновидные и всеобъемлющие задачи опираются на те успехи и достижения, которые мы имеем в результате претворения в жизнь решений мартовского Пленума. Осуществление новой аграрной программы партии позволит решить основные задачи сельскохозяйственного производства на современном этапе.

Закономерно, что деятели кино с искренней заинтересованностью ведут сегодня разговор о сельскохозяйственной проблематике, рассматривая себя мобилизованными, готовыми помочь партии в ее мудрых целях и планах.

Активно работают наши документалисты,

повседневно и немало делая для пропаганды передового опыта, вскрытия резервов, показа реальных процессов перестройки села, героев битвы за хлеб, превративших сельскую работу в высокопроизводительный, механизированный, красивый труд.

Все студии страны делают фильмы о тружениках села, и наша задача состоит в том, чтобы эти фильмы стали более активными помощниками нашей партии, чтобы их смотрели миллионы зрителей города и села. Вторая задача — неуклонно повышать качество фильмов о делах села, находить те вопросы и проблемы, которые действительно актуальны, затрагивают важные стороны сельскохозяйственного строительства.

Серьезный разговор шел сегодня о художественном кино, говорит Ф. Ермаш. Это справедливо не только потому, что в нем заключена главная сила эмоционального воздействия, но и потому, что здесь мы не добились таких успехов, как в документальном кино.

Ежегодно наши студии выпускают 20—25 фильмов о селе. Это немало, если к тому же учесть, что подчас трудно бывает с полной точностью отнести фильм к тому или иному тематическому разделу. Однако нужно сказать, что у нас мало картин, в которых тема села решалась бы художественно ярко и убедительно.

Наша кинематография накопила огромный опыт художественного отображения сложных процессов прихода крестьян в революцию, революционного преобразования деревни на началах коллективизации, подвигов тружеников села в годы Отечественной войны, трудных лет восстановления и подъема сельского хозяйства в послевоенные годы.

Нельзя сказать, что и сегодня у нас нет определенных достижений на этом направлении. Огромным успехом у зрителей пользуются интересные произведения Евгения Матвеева «Любовь земная» и «Судьба». Можно назвать также картину «Наапет» Г. Маляна и целый ряд других фильмов. Но мы сегодня должны говорить прежде всего о фильмах непосредственно рассказывающих о нынешней жизни нашего села, проанализировать реальное положение дел, чтобы избегать в будущем тех ошибок, промахов и недостатков, которые имеются у нас в этом плане.

Здесь хочется вспомнить такие картины, как «Человек на своем месте», «От зари до зари», «Журавль в небе», «Жнецы», «Чужое счастье» и другие. В этих и некоторых других картинах есть много хорошего, они закономерно вызвали большой интерес. Однако уровень задач, выдвинутых перед нами июльским Пленумом ЦК КПСС, лишает нас права успокаиваться на достигнутом.

Главная наша беда состоит в том, что режиссеры и сценаристы не владеют глубоко предметом. В ряде фильмов нет серьезного проникновения в жизнь и в характеры жителей современного села.

Сегодня мы располагаем галереей людей — поразительной по точности характеристики каждого, — выросших в процессе борьбы за хлеб, с документальной убедительностью и яркостью художественного обобщения показанных в книге Л. И. Брежнева «Целина», которая является не только художественным произведением, но и методологическим компасом, указывающим направление поисковой мысли художника, угол зрения в оценке грандиозных свершений партии и народа в преобразовании сельского хозяйства. В то же время в книге за размахом событий и величием общей победы не пропадают образы и судьбы отдельных людей, героев целины.

В некоторых же наших фильмах господствуют упрощенные схемы, вялые конфликты и бледные тени героев.

На нашем Пленуме об этом прямо говорили. Будем надеяться, что этот разговор послужит толчком к практическим изменениям к лучшему в деле отображения жизни современного села. Главная наша беда сводится, видимо, к тому, что жизнь села после мартовского (1965 г.) Пленума ЦК КПСС, ее ведущие процессы оказались вне поля зрения кинематографистов. На проблемы села, на людей деревни смотрели «старыми глазами». Жизнь выдвигает вопросы огромной значимости, формирует характеры силь-

ные, незаурядные, в борьбе преодолевающие реальные конфликты производственного, нравственного и психологического значения. Чтобы достойно отобразить эту кипучую жизнь, недостаточно скопировать ее внешние приметы. Нельзя брать ее случайные черты, сосредоточивать внимание на характерах мелких, на людях, идущих по обочине. Нужна правда жизни в ее революционном существе, нужны реальные герои великой битвы за хлеб, за преобразование всей жизни села. Мы не решим эту задачу, если по-прежнему будем замазывать наши недостатки, будем восхвалять фильмы слабые.

В этом плане характерно положение дел с оценкой фильма «Целуются зори». С. Никоненко — великолепный актер, который может стать хорошим режиссером, дорога к этому перед ним не закрыта. Прекрасный писатель и автор сценариев В. Белов, мы все его любим и уважаем. Но если есть неудача — ее так и нужно квалифицировать! Ссылки на Шукшина тут не помогут, ибо в произведениях Василия Макаровича, кроме бытовых деталей, всегда была видна в человеке огромная перспектива внутреннего движения к идеалу, активный поиск народной правды, что и делало его героев дорогими для нас и близкими.

В этой связи нам надо понять одну простую истину, что, создавая произведения искусства о людях села, надо проникать в эту жизнь глубже, серьезнее, надо понимать ее с точки зрения исторической перспективы.

Поверхностного, «дачного» знакомства с жизнью села сегодня мало. Когда возник вопрос о постановке фильма о целине и когда авторы, постоянно до этого работавшие над сельской темой, чуть-чуть соприкоснулись с этим материалом, они поняли, что ничего не знают. И не случайно А. Сахаров со своими товарищами три года потратил на то, чтобы изучить жизнь, проблемы и людей целины. Это настоящий подход к делу. И он даст свои результаты! Художнику нужно видеть реальный процесс жизни, реальные трудности, с которыми люди борются в действительности.

Нельзя не согласиться с С. А. Герасимовым, который напомнил слова Леонида Ильича Брежнева о значении нравственной проблематики, на которой можно решать широкий круг вопросов. Научить людей, как пахать, как сеять, — это не задача кинематографа. Нужно научить людей жить и трудиться в коллективе, научить преодолевать трудности и видеть героику и красоту нашей жизни. Это — бесспорно — наша задача, и мы обязаны решать ее в полную меру таланта и своей гражданской ответственности.

Следует внимательно рассмотреть предложения, которые здесь были высказаны, оперативно включить в планы студий серьезные темы по сельскому хозяйству, увеличить число проектов, осуществляемых по государственному заказу. Необходимо обеспечить стратегическую последовательность и тактическую целесообразность решения той или иной темы, в данном случае — темы современного колхозного села.

Сердцевина идейно-художественного решения современной, в том числе и сельской темы, подчеркнул Ф. Ермаш, в проблеме характера героя.

Она назрела в нашем кинематографе самым острейшим образом. Невозможно, чтобы кинематограф, художественно анализируя современность, проходил бы мимо героя, у которого есть положительные перспективы, у которого есть цель, та цель, ради которой он борется, работает, отдает всего себя. Создается впечатление, что наши драматурги и режиссеры не знают такого героя. В прошлом у нас такой герой подчас изображался набором нехитрых штампов, но это не причина, чтобы впадать в крайность других штампов, когда героя не стало вообще. Мы за смелость, за активность в создании образа героя, который борется с реальными трудностями и преодолевает их. Это соответствует нашему партийному представлению о задачах кинематографа.

Но давайте смотреть правде в глаза: какие предложения к нам поступают? Или об экранизации произведений, которые сегодня не представляют уже никакой актуальности,

или ограниченные по мысли сценарии, интересные только для их авторов. От реальных процессов большой жизни многие уходят, ибо, полагаю, не слишком хорошо знают их, не сумели пока граждански и художнически ими увлечься.

Результатом пленума Союза кинематографистов должен быть действительно активный поворот внимания наших ведущих творческих работников к проблемам, которые сегодня стоят перед страной и народом, в том числе и к актуальным вопросам сельского хозяйства.

Нужно обратить более серьезное внимание (об этом не раз говорилось) нашей редактуры и всех творческих работников на современную нашу литературу, на очерк, который дает богатый материал для драматургов и режиссеров. К сожалению, современная художественная и очерковая литература используется в кино явно недостаточно.

Мы говорим, что у нас много плохих фильмов. Да, это так, но Союз кинематографистов, его творческие секции обладают всем необходимым, чтобы серьезно и на профессиональном уровне оценивать такие фильмы, направлять внимание художника на реальные проблемы жизни.

Профессиональная оценка предполагает объективность и строгость, у нас же, если судить хотя бы по предложениям студий по поводу групп оплаты, существуют только талантливые и еще более талантливые фильмы.

Наша критика должна носить творческий, конструктивный характер, мы должны поддерживать всякое рациональное зерно, чтобы помочь дальнейшей работе художника над такой трудной темой, как тема сельского хозяйства.

При всех наших недостатках и не решенных еще вопросах. мы можем с оптимизмом смотреть в будущее. Перспективные и ближайшие тематические планы, которые сейчас рассматриваются в Госкино СССР, содержат интересные заявки, есть и готовые сценарии на важные темы, есть и почти готовые фильмы, которые достойно ответят на требования времени. Но все эти планы реализуются только в том случае, если Союз кинематографистов СССР и студии совместно, общими усилиями, с сознанием своей общей ответственности за дело, порученное нам партией, возьмутся за работу. В таком случае появятся все основания говорить о том, что советский кинематограф внесет свой достойный вклад в решение задач, поставленных июльским (1978 г.) Пленумом ЦК КПСС.

●

Пленум Союза кинематографистов СССР принял постановление.

В постановлении говорится:

«Обсудив задачи советских кинематографистов в свете доклада Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева «О дальнейшем развитии сельского хозяйства СССР» и решений июльского (1978 г.) Пленума ЦК КПСС, деятели советского кино, собравшиеся на III пленум правления своего творческого Союза, горячо и единодушно одобряют исторические партийные документы, в которых получили новое развитие принципы ленинской аграрной политики. Решения партии заложили прочные основы дальнейшего прогресса социалистического сельского хозяйства и повышения благосостояния нашего народа. Работники советского кино, чей творческий труд неразрывно связан с созидательной деятельностью партии, считают своей важнейшей задачей действенное участие во всенародной борьбе за претворение в жизнь решений июльского Пленума ЦК КПСС, соотносят с этой борьбой свои новые художественные замыслы и творческие планы, рассматривают как программу действий для нашего киноискусства высказанную товарищем Л. И. Брежневым мысль о необходимости соединения «сельскохозяйственного производства с культурой, понимаемой в самом широком смысле слова как культура труда, быта, человеческих отношений».

С огромным интересом работники кино, как и все советские люди, ознакомились с книгой Л. И. Брежнева «Целина», опубликование которой стало выдающимся событием в культурной и политической жизни нашей страны. Эта книга, проникнутая любовью и уважением к земледельцу, к его благородному труду, рас-

крывает величие героического подвига покорителей целины, нравственную красоту людей, воспитанных партией. Глубокие мысли, яркие наблюдения, волнующие факты, содержащиеся в книге Л. И. Брежнева, окажут неоценимую помощь кинематографистам, которые посвящают свое творчество труженикам социалистического сельского хозяйства».

Далее пленум отметил, что за последние годы мастерами многонационального советского киноискусства создан ряд произведений, в которых нашли образное раскрытие судьбы и характеры тружеников колхозного села. Положительной чертой развития художественного процесса является возрастающая активность молодого поколения драматургов и режиссеров, которые все чаще обращаются в своем творчестве к сегодняшней жизни социалистической деревни.

Вместе с тем пленум выразил озабоченность по поводу появления неполноценных сценариев и фильмов, в которых колхозная деревня оказывается лишь фоном для развертывания шаблонных сюжетов, не связанных с проблемами, волнующими сегодня сельских тружеников. Случается, что плохое знание жизненного материала приводит авторов фильмов к идеализации патриархальных, архаических элементов сельского быта в ущерб раскрытию красоты нового, принесенного социалистическим преобразованием деревни, достижениями научно-технической революции. Существенным недостатком некоторых картин о деревне является изображение людей современной деревни как персонажей, наделенных примитивными чувствами и мыслями. Еще сравнительно редко появляется на экране герой, воплощающий новый социальный тип сельского труженика, подлинный герой сегодняшней деревни во всем богатстве качеств его человеческой личности.

Творческий опыт показывает, что характер такого героя может быть правдиво раскрыт прежде всего в сфере его высокой социальной активности, в настойчивом преодолении трудностей, смелом решении нравственных, экономических и технических проблем, выдвигаемых жизнью.

Пленум обратил внимание творческих работников кино на важность продолжения и развития лучших традиций нашего киноискусства в создании ярких образов людей социалистической деревни, на необходимость постоянной заботы о совершенствовании идейно-эстетического качества художественных, документальных и научных фильмов, посвященных жизни тружеников села и проблемам сельского хозяйства, о повышении доходчивости и увлекательности этих фильмов, силы их воздействия на массовые зрительские аудитории.

Необходимо, подчеркнул пленум, сосредоточить лучшие творческие силы советской кинодраматургии и режиссуры на тематике жизни села, расширить соответственные разделы проблемно-тематического плана советского кино на ближайшие годы, более широко и планомерно привлекать одаренных литераторов к работе на киностудиях, проводить конкурсы на лучший сценарий о советской деревне.

Особое значение пленум придает работе творческого Союза по оказанию постоянного содействия кинематографистам в глубоком и всестороннем изучении сегодняшней жизни советского села, в укреплении связей деятелей кино с сельскими зрителями.

Пленум выразил уверенность, что советские кинематографисты отдадут все свои силы, вдохновение, активность творческого поиска повышению идейно-художественного уровня и социальной действенности киноискусства на главных направлениях художественного воплощения процессов народной жизни, коммунистического воспитания трудящихся во имя торжества высоких идеалов общества развитого социализма.

●

В работе пленума приняли участие заместитель заведующего Отделом культуры ЦК КПСС **Ю. С. Афанасьев** и заведующий сектором кино Отдела культуры ЦК КПСС **А. И. Камшалов.**

За смелость и глубину воплощения революционной новизны и исторической молодости нашего общества

Грузинские кинематографисты в редакции «Искусства кино»

25 и 26 января 1979 года в редакции журнала «Искусство кино» состоялась дружеская встреча московских кинорежиссеров и киноведов с кинематографистами Грузии. Отправной точкой для этой встречи послужила опубликованная в порядке обсуждения статья Ю. Богомолова «Грузинское кино: отношение к действительности» («ИК», 1978, № 11).

В обсуждении проблем современного грузинского кино приняли участие председатель Госкино Грузинской ССР *А. А. Двалишвили*, режиссеры и киноведы *Л. О. Арнштам, Ю. А. Богомолов, И. В. Вайсфельд, Л. Л. Гогоберидзе, О. Д. Иоселиани, И. В. Квирикадзе, И. Ш. Кучухидзе, Е. С. Левин, Л. Х. Маматова, Г. В. Патарая, А. А. Плахов, Б. М. Рунин, С. А. Соловьев, А. С. Трошин, К. Д. Церетели, Э. Н. Шенгелая.*

Состоялся содержательный, откровенный разговор о сегодняшнем состоянии грузинского советского киноискусства, о его бесспорных, широко известных достижениях, являющихся гордостью всего советского многонационального киноискусства, и еще не решенных проблемах, о его перспективах и возможностях, о роли традиций в развитии грузинской и всей многонациональной социалистической кинематографии. В ходе обсуждения киноискусства Грузии выступавшие затрагивали общие историко-теоретические и методологические проблемы изучения национальных кинематографий и советского многонационального кино как единого, целостного культурно-эстетического феномена.

Дискуссия дала богатый, разнообразный материал для более полного освещения узловых проблем современного грузинского кино и для более глубокого осмысления ряда принципиальных вопросов, которые ставит перед практиками и теоретиками современный кинематографический процесс, взятый в целом, во всех его аспектах.

На обсуждении председательствовал главный редактор журнала *Е. Д. Сурков.*

В ближайших номерах редакция начнет публикацию материалов совещания, познакомит читателей со всеми позициями, с которых во время двухдневной дискуссии рассматривались наиболее актуальные вопросы развития грузинской социалистической кинематографии.

Герой и его жизненная позиция

«Круглый стол» «ИК»

Одна из определяющих традиций советского кино, приближающегося к своему 60-летию, — поиски героя, созвучного эпохе, воплощающего в себе ведущие черты и тенденции времени. Достоинства лучших произведений нашего кинематографа, как правило, связаны в первую очередь с глубиной, емкостью, эмоциональной выразительностью центральных образов, с новизной их содержания. И сегодня в ряду важнейших проблем, имеющих серьезное эстетическое, социальное, нравственное значение для развития современного киноискусства, стоит проблема молодого героя экрана. Что представляет собой новая генерация, какие черты отличают нынешнее молодое поколение, чем оно сильно и привлекательно, а в чем вызывает настороженность, тревогу — на эти и многие другие вопросы зрители ждут от кинематографа ответа в форме художественного исследования. И кому, как не сверстникам, молодым сценаристам и режиссерам, начинающим свою жизнь в кино, прежде всего надлежит думать о проблемах, сопрягающихся с фигурой молодого героя. Молодые кинематографисты могут судить о них изнутри, привлекая свой личный опыт, свою биографию, используя запас повседневных наблюдений, накопленных в процессе живых и тесных контактов с людьми своего возраста.

В Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» говорится, что «творческая молодежь проявляет живой интерес к проблемам современности, стремится решать сложные художественные задачи». Вот об этих-то сложных задачах, выдвигаемых временем, и повели беседу молодые сценаристы и режиссеры.

В дискуссии приняли участие: один из представителей драматургов более старшего поколения **Валентин Черных,** молодой режиссер **Валерий Ахадов** (Душанбе), сценаристка **Алла Ахундова** (Москва), режиссер **Акмаль Акбарходжаев** (Ташкент), сценарист **Сергей Бодров** (Москва), сценарист **Александр Галин** (Ленинград), сценаристка **Виктория Кудрина** (Москва), режиссер **Гитис Лукшас** (Вильнюс), режиссер **Андрей Малюков** (Москва), режиссер **Вячеслав Максаков** (Москва), сценарист **Олег Хомяков** (Свердловск), режиссер **Игорь Шешуков** (Ленинград).

По просьбе редакции дискуссию вел председатель московской секции драматургов Союза кинематографистов СССР **Анатолий Гребнев.**

А. Гребнев. Я начну разговор, лишь обозначив его предмет, чтобы дать нашей беседе отправную точку и облегчить вам, молодым, возможность подробнее высказаться. Итак, редакция «Искусства кино» предлагает нам на подступах к 60-летию советского кино подумать и поговорить о том, что такое современный герой, герой семидесятых годов. Каковы его важнейшие черты. Каким мы, кинематографисты, видим его в жизни. Каков он на нашем экране.

Герой своего времени, открытый творцом, — это визитная карточка художника. Такое открытие удается не каждому. Не всем посчастливилось найти своих героев. Но открытия есть. Герои, отмеченные печатью авторской индивидуальности, предстающие как выявление человеческого характера, типа, который существует в жизни и отражает особенности времени, — великое достоинство кинематографа. Достоинство и необходимость.

Что такое герой наших семидесятых годов? Ведь вокруг нас все заметно меняется. Меняется и представление о красоте, об идеале. Когда-то актер, скажем, типа Смоктуновского мог претендовать только на роли сугубо отрицательные. А положительный герой имел бы совсем другой физический и психологический облик. Или возьмите Алексея Баталова.

По старым меркам театрального амплуа Баталов — актер с отрицательным обаянием. В сороковых годах он играл бы молодого колеблющегося интеллигента. В конце пятидесятых годов герой Баталова был открыт экраном как герой своего времени, и все его полюбили, приняли такой человеческий тип в качестве нормы и образца.

Сейчас, мне кажется, снова наступила пора перемен. Время, когда экран снова настойчиво ищет своего героя. Вот и хотелось бы услышать именно от вас, молодых кинематографистов, в первую очередь, что вы думаете о герое экрана семидесятых годов? Какие проблемы представляются вам главнейшими и наиболее сложными в связи с этим понятием: герой нашего времени — герой нашего экрана?

И. Шешуков. Очевидно, каждое молодое поколение, каждая генерация имеет свои плюсы и свои минусы. Я предлагаю поговорить о серьезном и, возможно даже, во всяком случае для меня лично, о болевом вопросе. Но прежде я хотел бы выяснить, что это значит — молодой человек. Сколько ему? Восемнадцать? Двадцать? Тридцать? Тридцать пять? Поколение это двадцатилетних или тридцатилетних? Есть в возрастном смысле какие-нибудь ограничения в нашем разговоре?

А. Гребнев. Я думаю, что специальных возрастных категорий вводить не нужно. В своем выступлении вы сами определите свой возрастной интерес.

И. Шешуков. Хорошо. Мне бы хотелось остановиться на поколении тридцатилетних, потому что это поколение, как мне кажется, имеет свои проблемы, свои болевые точки. И оговорюсь, что я как первый оратор намеренно полемически заостряю тему, чтобы вызвать на спор, завязать дискуссию по вопросам, которые мне кажутся весьма существенными. Кроме того, мне бы хотелось в этом разговоре многое прояснить и для себя, поделившись своими наблюдениями и мыслями, может быть, отнюдь не бесспорными. Я хочу поговорить о бездуховности части поколения тридцатилетних, а также, с чем это явление связано. Пусть речь идет о небольшой части нашего поколения (я тоже принадлежу к нему по возрасту), но она, эта болезнь, существует.

Было бы неверно закрывать на нее глаза и как бы не замечать, что некоторая часть молодежи стала прагматиками. Причем прагматизм ее связан с отрадной в целом тенденцией — с тем, что общество наше, развиваясь, в конечном счете становится все более обеспеченным материально. И вот в этом обнаружилась своя опасность, так как сегодня возникли престижные феномены материального характера. Джинсы. дубленка, «Жигули», кооперативные квартиры для некоторых стали едва ли не самым важным фактором и стимулом в жизни. Я встречаю таких людей. Есть, например, у меня знакомый, очень талантливый человек, кандидат биологических наук, который ради материальной выгоды пошел работать мясником. Конечно, нельзя выводить из этого какую-то общую закономерность, но люди с подобными устремлениями есть. И хотелось бы обратить на это внимание. Больше того: думаю, что кино, озабоченное выработкой активной жизненной позиции у своих зрителей, просто не может не обратить на эту болезнь внимания. Ведь прагматизм, так, как я его понимаю, как раз и мешает проявлению той активной жизненной позиции, которая необходима нашему обществу.

В этой связи следует сказать о некотором «украшательском», лакировочном элементе сегодняшнего экрана. Я имею в виду завышение некоторыми режиссерами уровня жизни, представленной на экране, стремление ввести в нее то, что не столь уж характерно для наших жизненных условий. Заметьте: сегодня как-то реже стали появляться картины о простых людях, людях непристижных профессий, живущих без «Волг», дубленок и заграничных командировок, людях с реальными трудностями.

У нас огромная страна, у нас огромный народ, который материально живет все лучше, но большая часть общества пока еще не обеспечена теми благами, которые стали постоянными атрибутами в наших картинах, не име-

ет этих роскошных хором, этих изысканных интерьеров, переходящих из фильма в фильм. Разве это не направляет к поискам «изячной жизни», как писал когда-то Маяковский, зрителя? Не развивает в нем потребность искать на экране (и в действительности!) такую же вот «красивую жизнь», подменяя ею истинные ценности и идеалы?

А. Малюков. Все, что сказал сейчас Игорь Шешуков, вероятно, выстрадано им и явилось результатом его наблюдений и раздумий. Не отметая огульно выдвинутую им проблему, я все же чувствую необходимость полемизировать с ним. Тем более что я определил для себя рамки своей ближайшей работы в кино, и разговор о нашем молодом современнике — для меня насущный.

В последнее время я много путешествовал, повидал примерно с десяток городов в разных концах страны — Ханты-Мансийск, Ленинград, Ереван, Душанбе... И всюду встречался с молодежью. Было чрезвычайно интересно наблюдать, насколько разнообразна эта генерация.

Я не буду так уж четко дифференцировать — тридцатилетние, двадцатилетние, потому что все зависит сейчас, как мне кажется, не от возраста, не от степени образованности и не от социальной принадлежности, а от личности, от индивидуальности. Я вспоминаю молодых людей, которых мне довелось видеть на нефтяных разработках в Сургуте, в Нижневартовске. Почти каждый из них был высокоинтеллигентен, самобытен.

Не могу забыть одного мастера-буровика, которого я встретил на Самотлоре. Человек гигантского роста, с чисто русским обаянием, чрезвычайно уверенный в себе. Он мастер-буровик, зарабатывает полторы тысячи рублей в месяц в новом исчислении, вероятно, это тоже в достаточной степени привязывает его к своей профессии. Вместе с тем его труд, образ жизни, его взгляды на жизнь — предмет его главной, скажу даже, чрезвычайной гордости.

На аэродроме в Тюмени нас встретила девушка — водитель микроавтобуса. На ней были джинсы, в машине работал японский магнитофон со стереоколонками. Девушка-шофер из города Нижневартовска с окладом шестьсот рублей в месяц...

Я мог бы назвать целый ряд таких фигур, в достаточной степени характерных для нашего времени, но не рискнул бы назвать этих ребят прагматиками, несмотря на очевидные внешние признаки такого явления. Не это в них главное. Главное другое: они сильны тем качеством, которое, на мой взгляд, в большей мере определяет наших современников — они сильны убеждением, что все, что они делают, крайне необходимо и важно. Важно и для них самих.

Но вот что меня обеспокоило, что прозвучало как сигнал тревоги для нас, кинематографистов, и, может быть, в первую очередь для молодых творческих работников. Когда мне случалось говорить с этими ребятами о кино, когда я утверждал, что кино — самое интересное дело на свете, иные из них смотрели на меня отсутствующими глазами. А один сказал так: ваше кино интересно только вам.

Я стал размышлять — где источник такой, очень печальной для нас, людей искусства, позиции?

В кино люди ходят за эмоциональным потрясением. Но эмоциональные потрясения нередко за пределами экрана, а на экране все спокойно. Мы нередко не умеем разговаривать с людьми на необходимом эмоциональном уровне, мы даем им пережеванный хлеб. Я думаю, что проблема молодого героя на экране — это проблема адекватного разговора с молодым героем о жизни, проблема нашей способности или неспособности вести с ним живой, в з а и м н о и н т е р е с н ы й диалог.

Не надо забывать, что киноискусство живет, как правило, недолгой жизнью. И если фильм сейчас не понят, то потом он может быть понят только относительно, я так думаю. Появятся новые картины. Тем более что время жизни фильма сейчас заметно сокращается. И нам нужно спешить научиться разговаривать на одном языке с нашими современниками, с этими ребятами, которые крепко убеждены в правоте своих поступков и взглядов.

А. Гребнев. А вот скажите, хотя бы вкратце, что значит «уметь разговаривать со зрителем на его языке»? Каков этот язык? Вот этот молодой человек, гигант с буровой, с полуторатысячной зарплатой — каково его кредо? Он считает себя правым во всем, а что он полагает главным?

А. Малюков. Я спрашивал этого человека: «Где ты учился?» Он говорит: «Я закончил индустриальный институт в городе Тюмени». — «А почему ты выбрал профессию нефтяника?» — «Это главное, это экономика, это хлеб. Нефть — это то, чем сейчас живет весь мир. Это самое главное дело в жизни».

Конечно, этот парень материально обеспечен, у него есть машина, квартира, для него все это вообще не проблема. Он живет другим — тем, что занимается своим любимым делом и главным делом своей страны. Если бы это был единичный случай, тогда, вероятно, это был бы просто индивидуум, защищенный броней самоуверенности. Но дело в том, что есть определенная тенденция в характерах наших современников — стремление к самоутверждению. В мыслях и в поступках. Главного своего героя — лейтенанта Тарасова из фильма «Зона особого внимания» — я старался приблизить именно к такому характеру. Мне хотелось показать человека, который убежден в том, что занимается главным делом в жизни. Человека отнюдь не бездуховного, ибо, вероятно, духовная жизнь заключается не только в посещении театров, концертных залов, в просмотрах фильмов и так далее. Это, вероятно, прежде всего определенный способ мышления и определенное отношение к жизни. Почему я должен считать бездуховным сибирского нефтяника, если он не любит кино? Скорее я должен отнести это на свой счет, на счет кинематографиста. А духовность этого парня — в его отношении к своему делу, в том, как его любит бригада, в том, как он заботится о людях, в том, с каким чрезвычайным достоинством он принимал нас, кинематографистов из Москвы.

Я могу вспомнить также удивительного парня с Нурекской ГЭС, где у меня были встречи со зрителями. Первая, дневная встреча сорвалась, потому что испортился проектор. Всех пригласили прийти еще раз, вечером. Была ранняя весна, только-только все зазеленело, и вдруг парень такого же внешнего облика, как и сибиряк, подходит ко мне перед встречей с букетом горных цветов. Он сбегал в горы, чтобы нарвать и принести эти цветы. По-моему, и в этом есть проявление духовности.

Вот раньше спорили, кто важнее, физики или лирики. Потом этот вопрос сам по себе иссяк, ибо жизнь решила, что нужны и важны и те и другие. Может быть, прагматизм и духовность не так уж непримиримы?

В. Кудрина. Мои герои, в отличие от героев Малюкова, живут значительно ближе — в пятистах километрах от Москвы. Это Нечерноземье, Костромская, Ярославская области. Последний раз я была там недавно, так что впечатление самое свежее. Земля здесь скудная, и весь образ жизни тамошних людей очень отличен от того, что рассказывал Андрей Малюков. О тысяче рублей зарплаты в этих краях никто, конечно, и не слыхал. Средняя зарплата — сто двадцать.

Что самое отрадное сегодня в этих местах? То, что, по-видимому, остановился процесс бегства из деревни. После школы почти все остаются дома. Тем более интересно понять, как там живут, какой там быт?

Есть там, например, такой Коля Кудрявцев, о котором я думаю, как о герое своего нового сценария. Ему двадцать семь лет. Армию отслужил, у него жена, ребенок. У родителей жить не захотел. Дали ему в колхозе комнату (сейчас уже в колхозе дают комнаты). С русской печкой, но есть газ, и это — большое облегчение для женщины.

Кудрявцев — механизатор, тракторист. Интересно, что механизаторами ныне становятся сызмальства. То, что человек с детства с машинами, очень чувствуется. Вся его психология во многом складывается под знаком трактора, на котором он работает. Он, увы, и в гости ездит на тракторе, и в библиотеку — на тракторе, в кино — на тракторе...

Отец Коли — участник Великой Отечественной войны, тоже тракторист. В семье было

шестеро детей, все остались в округе, в ближайших селах. Мать много лет работала в колхозе, сейчас на пенсии. Такой вот коренной костромич, Коля Кудрявцев. Говорили мы с ним, не хочет ли он уехать — нет, ни в коем случае. Почему? А мне и здесь хорошо, здесь все мое — природа, лес, хочу жить здесь. Что не устраивает? Трудности быта: водопровода нет, с коровой неохота возиться, хотелось бы более легкой в бытовом отношении жизни, чтобы можно было и книгу почитать, и в кино сходить.

Кстати, в кино там ходят, ходят регулярно, ни одного фильма не пропускают так же, как и раньше. А читают мало — времени не хватает для чтения. Рано начинают работать, работают допоздна.

Вот мы говорим о духовности молодого героя. Чем они, молодые, отличаются от родителей? Вы знаете, там невозможно найти человека, который согласился бы за деньги прийти вымыть пол. Это называется — пойти в услужение и до сих пор считается унизительным.

И вот Коля — он тоже человек внутренне независимый. Эта-то независимость, по-моему, и является отличительным качеством молодых. Конечно, у молодых есть свои нравственные проблемы, связанные, я думаю, с наступлением НТР, с ее издержками. Действительно, материально все живут несравненно лучше, чем прежде. Все сыты, одеты, избы крыты железом. Но в людях подчас проявляется чрезмерное безразличие, равнодушие, даже черствость. О машине заботятся, а к природе, к живому относятся неразумно, безжалостно, порой едва ли не враждебно. Тракторами портят землю. Она превращается в колеи, разбита. Земля же там скупая, значит, многие годы в этих местах расти ничего не будет. И вроде бы никому не жалко этой покореженной земли.

Души этих людей еще во многом — невспаханное поле. За них еще нужно бороться. Но живут эти люди действительно трудной, полной тяжелой работы жизнью. И, мне думается, та лощеная, «красивая жизнь», которая нет-нет да и заполняет наши экраны, далекая подчас от реальных нужд, забот и чаяний народа, воспринимается ими как чужая, не их жизнь.

В. Ахадов. Современный молодой герой — серьезная большая тема, и о ней можно говорить только лично заинтересованно. Может быть, поэтому в нашем общем разговоре каждый говорит как бы о своем.

Я тоже хочу рассказать о «своем». У меня есть близкий родственник, молодой человек двадцати лет. Я его знаю с детства и очень люблю. Это мальчик с длинными волосами, которого папа и мама долгое время уговаривали: «Рустамчик, подстригись, так некрасиво...»

Но в его поведении есть та юношеская агрессивная реакция на указания, на всякие поправки, которая свойственна этому возрасту. Вот и к предложению постричься он относился непримиримо.

Пришла пора поступать мальчику в институт. Он сдает экзамены хорошо, у него проходной бал. Перед мандатной комиссией его и еще нескольких ребят вызывает декан и говорит: «Значит, так, сейчас вы идете в парикмахерскую и в нормальном виде приходите обратно».

И все они как миленькие идут и стригутся. С совершеннейшим сознанием того, что делают праведное дело. Декан ведь им пригрозил, а его н а д о слушаться.

Это был первый компромиссный поступок юноши. Притом поступок без колебаний, без сомнений. Потом, конечно, он опять отпустил волосы. Но вот в момент, когда затронули его суверенитет (а для него длинные волосы были как бы признаком его индивидуальности), в этот момент в нем не оказалось даже импульса к сопротивлению, к отстаиванию своего «я».

И еще один пример. Я как член бюро горкома комсомола попал на конкурс детских рисунков. И как человек из мира искусства должен был быть там главным арбитром. Что я увидел? Девяносто процентов рисунков было: ромашки и руки — черная, желтая, белая, — вы знаете, это известный девиз всемирного юношеского фестиваля. Меня порази-

ла такая запрограммированность мышления. И я подумал, что они сами, наверное, нарисовали бы что-нибудь поинтереснее, и обязательно каждый свое, но руководители кружков сказали, что нужен именно этот рисунок. Мы проходили мимо рисунков и говорили: «Ну, здесь смотреть нечего, все одинаковое». А дети стали обижаться, просить: «Подойдите к моему рисунку, я ведь нарисовал все п р а в и л ь н о, у меня три руки сплетенные, у меня ромашка...»

Для меня проблема — вот в этих примерах, о которых я рассказал. Я взял их сознательно, чтобы сказать о том, что тревожит, что беспокоит (это не значит, что я не вижу в жизни другого). Да, к прагматизму, мне кажется, надо привлечь внимание, но внутри него могут быть какие-то духовные принципы. Думаю, что существует и романтический прагматизм. Самое опасное — это когда человек не ощущает себя личностью, когда не имеет собственного мнения, чувства собственного достоинства.

Я режиссер и, следовательно, в чем-то ответствен за воспитание молодого зрителя. Как воспитывать молодое поколение? Если мои идеалы будут слишком идеальны и оторваны от жизни, мне не будут верить, ибо такие идеалы в столкновении с миром часто рушатся. И я думаю: не теряя чувства идеала, надо воспитывать на правде, указывая, где хорошее, и не закрывая глаза на плохое. Молодой человек не должен сталкиваться со сложностями жизни помимо нас, служителей искусства. А в наших фильмах мы, к сожалению, часто еще далеки от реальности, почему-то ищем в драматургии только чрезвычайные обстоятельства для наших героев. Вот и в фильме А. Малюкова «Зона особого внимания» — разве это не искусственный шаг, чтобы жена героя рожала и умерла перед выполнением им особого задания. Мы, как правило, привносим в фильм внешние конфликты и в коллизию закладываем трагедии внешнего порядка — от землетрясения до автомобильных катастроф, и мало «копаем» внутри характера.

Герой на экране — это в большой мере мы сами, авторы фильма, наши убеждения, наша искренность. Эту свою позицию я старался материализовать в своей последней картине «Кто поедет в Трускавец?». Но боюсь, что каждый из нас интереснее в своей сути, чем в своих произведениях. Когда мы материализуемся на экране, получается нечто другое, более обтекаемое и поверхностное.

А. Ахундова. Мне хочется продолжить эту мысль. Почему у нас в результате часто получается нечто неполноценное?

Ахадов рассказывал о рисунках детей. У меня с ними тоже связано одно горькое воспоминание. Однажды в Баку, на выставке детского рисунка я столкнулась с такой ситуацией: за дверьми выставки стояла девочка и самым невозможным образом ревела. Понадобилось время, чтобы привести ее в чувство и спросить, в чем дело. Она показала мне свой рисунок и сказала: «Мой рисунок не взяли на выставку». Это была иллюстрация к известному стихотворению Твардовского «Ленин и печник». Что было на рисунке? Был нарисован Владимир Ильич Ленин, но так, как его мог нарисовать ребенок. И печник был такой же. Была изображена и Надежда Константиновна Крупская — с косичками, с бантиками и со сковородочкой, в которой была яичница-глазунья. Вот этот рисунок устроители выставки, воспитатели, педагоги категорически отказались принять. Девочка же рисовала искренне и никак не могла понять, почему рисунок не берут. Это был рисунок с в о й, индивидуальный, и притом с сугубо детской фантазией, его и надо было принимать со скидкой на возраст, а не искать в нем «правильности», которая была в тех работах, о которых рассказывал Валерий Ахадов.

Хочу сказать еще вот о чем. Когда мы говорим, что наши фильмы порой внешне очень благополучны, сняты в слишком роскошных интерьерах, не нужно забывать о другом, о главном: неправда прежде всего проистекает оттого, что в этой чрезмерно обеспеченной обстановке герои переживают старые, затрепанные чувства, избитые конфликты. Корень зла, на мой взгляд, именно в этом — в банальности самого рассказа.

Мне кажется, что если искусство живо, а оно живо, об этом говорят те работы, которые мы видим у наших талантливых мастеров, то их успех, по-видимому, не зависит от того, благополучно ли выглядят интерьеры в их картинах. Если в этих благополучных интерьерах будут кипеть истинные чувства, если зритель ощутит их правду и неповторимость, то такие фильмы все равно дойдут и до тех костромичей, о которых говорила Кудрина, и до людей, которые вообще живут на другом континенте.

Думаю, что весь вопрос — в сути жизненных явлений, которые могут происходить в самой обычной обстановке, следовательно — в нашей авторской неординарности и страстности. Мы все знаем, что именно такие фильмы, именно такие истории доходят до людских сердец.

А тот прагматизм, о котором говорил Шешуков, ну что ж, наверное, в нем есть свои издержки, но он в известной мере и закономерен. Действительно, после долгих нехваток есть стремление к материальному благополучию, формальной престижности. Внешне престижным сейчас, скажем, стало образование. И вот что интересно, особенно в таких республиках, как закавказские, среднеазиатские. Если в трезвой Прибалтике родители сейчас уже думают о том, как дать детям рабочую профессию и вовсе не обязательно мечтают о высшем образовании для них, то, в частности, в Азербайджане, который я неплохо знаю, происходят вещи обратного порядка. Раньше отец и слышать не желал о том, чтобы дочь училась — «да никогда в жизни!» — сейчас он готов все отдать, чтобы устроить своего ребенка в институт. И что же происходит: эти девушки и эти юноши, получая образование у преподавателей, которые в свою очередь получили образование примерно таким же образом, оказываются настолько неквалифицированными людьми, что возникает опасность уже иного масштаба. Отдавать ребенка в науку такому человеку нельзя, подставить руку для инъекции такому врачу небезопасно для жизни.

Сегодня это ни для кого не секрет. Об этом вы можете прочитать в республиканской прессе, во всесоюзной. Сейчас с этим явлением активно борются. Но как только ты пытаешься рассказать об этом в кино, приносишь сценарий, в котором ставятся жизненные проблемы, сценарий встречает возражения. На студии «Азербайджанфильм» бытует позиция: не привлекать к себе никакого внимания, оставаясь в пределах конфликтов хорошего с замечательным. Эту позицию мы и видим в средних азербайджанских картинах: позицию привычного стереотипа, с которой мы не можем, не должны мириться.

С. Бодров. Действительно, не нужно забывать, что мы уже совсем взрослые. Пройдет немного времени, и искусство окажется в наших руках. Старые мастера, к сожалению, уходят.

Я считаю, что перед нами прежде всего стоит проблема — что сказать о жизни, о человеке.

По роду своей деятельности я журналист. Работаю специальным корреспондентом журнала «Крокодил». Я все время езжу по стране и сталкиваюсь с конфликтными ситуациями. Такая уж у меня профессия. И если мы сегодня говорим о современном герое, о том, в каких конфликтных ситуациях оказываются эти герои, наши современники, то это, я думаю, в первую очередь конфликт между стереотипным уровнем мышления и человеческой индивидуальностью, самостоятельностью. Вот, по-моему, что сейчас ценнее всего в нашем партийном по духу герое — самостоятельность, самобытность мышления. Времени нашему, конечно же, противопоказано ординарное, стереотипное мышление. Это меня интересует, об этом я пишу и хочу писать.

Я работаю в жанре комедии. Вообще считаю трагикомический жанр самым современным. Сейчас по моему сценарию снята на студии имени М. Горького картина, которая называется «Баламут». Главный герой был в ней задуман как такой вот самостоятельный человек, притом — комедийный герой. Он окончил школу (кстати, он из Костромской области) и приезжает в Москву учиться в институт международных отношений, чтобы, как

он предполагает, уезжая из Костромы в Москву, набраться ума-разума и поднять свой колхоз до уровня международных стандартов. Такова его жизненная программа. Причем этот герой для меня, как я его задумывал и в этом сценарии и вообще, — наш герой-современник. Это вот такой характер, каким был Василий Шукшин. Про такого человека я думал и про такого написал. Когда на студии снимались актерские пробы, было два реальных кандидата. У одного из них получалось то, что я придумал, то, что хотелось видеть — остервенелый такой парень, то, что было в Шукшине. А другой выходил добреньким, вялым и вообще — из другой оперы. Утвердили второго. Сказали, что в противном случае картина получится слишком злая и острая. Автор, наверное, должен был протестовать, а я просто выступил на обсуждении и отошел от этой ситуации в сторону. В общем — пошел на компромисс.

Я сравнительно недавно начал работу в кино, и мне грех жаловаться на невезенье и неудачи. Мне как-то сразу стало «везти». Недавно я получил третью премию в конкурсе на лучший сценарий о нашем современнике. Сценарий — о девочке, которая приезжает из провинции в Москву строить Олимпийскую деревню. Меня хвалили, сказали, что сценарий нужный, что все в сценарии хорошо. Но пусть только героиня бережет свою девичью честь. А сценарий именно о том, что она честь свою как раз не бережет. И я хочу сказать публично, при всех, что она, эта девушка, такой у меня и останется. Надо и о своей чести подумать.

Г. Лукшас. Для меня размышления о молодом человеке нашего времени — не случайные, не проходные. Я делаю уже вторую картину — «Осень моего детства», в центре которой молодой человек, осознающий себя в этом мире. Проблема героя, может быть, важнейшая для художника, ибо, выбирая героя, он высказывает свою жизненную позицию.

Что я считаю в современном советском человеке самым главным, определяющим, наиболее примечательным и необходимым? Мужество в отстаивании собственного отношения к окружающей жизни. Об этом здесь говорил Сергей Бодров. Это важно не только потому, что определяет творческую ценность самого человека. Это важно и в общественном смысле, потому что именно данное качество делает человека социально активным, порождает стремление что-то совершить, основываясь на искреннем, осознанном убеждении. В этом случае человек силен, трудоспособен, наиболее полезен обществу, может раскрыть то, что в нем заложено. Самостоятельность нужна во всем: в суждениях и оценках, в этом источник творческого начала человека.

Молодой герой повести «Ах, Теофилис» одного из лучших наших прозаиков Апутиса, по которой снят фильм «Осень моего детства», обратил на себя мое внимание, ибо соответствовал моим долгим личным размышлениям и настроениям. Я был рад, что натолкнулся на книгу, с помощью которой могу сказать нечто свое, личное в нашем коллективном искусстве кино. Мне давно хотелось рассказать, как, из чего складывается жизненный опыт молодого человека, как он становится взрослым. Как переходит он от подростка, когда все еще кажется голубым и розовым, к познанию сложности жизни, не разуверяясь в ней, а становясь сильнее. Молодой человек, сталкиваясь в жизни с разными людьми и явлениями, не верит ничему готовому, а хочет все проверить сам. Ведь каждую истину мы познаем, когда сами ее переживаем. Особенно это верно для человека юного. Когда человек познает жизнь, переживая, он становится мудрым. Это непременное условие становления личности.

Юноша Бэнас встречает на своем пути взрослого человека, землемера, бывшего актера, который ушел из театра, потому что, как он говорит, ему надоели «эти разговоры о красоте жизни». Он почувствовал в своем искусстве фальшь, «зазор» между выспренней идеальностью и правдой жизни, которая жестче и реальнее. Он, бывший актер, человек внутренне чуткий, но изверившийся, близок к голому отрицанию, даже к цинизму.

Бэнас защищает свое юношеское ви́дение, но и обогащается знанием другой стороны

жизни. Они оба в чем-то изменяются. Цинизм актера как бы «съеживается». Он хватается за парня, как за свою еще не растраченную совесть. Бэнас теряет прямолинейность, прекраснодушие, становится мудрее, углубляется в собственную душу, внутренне наполняется, как пчелиный улей медом.

В искусстве я больше всего страшусь фразы, ставшей расхожей: незаменимых людей нет. Это страшно для художника. Как это — нет незаменимых? Каждый незаменим. Именно сознание незаменимости надо воспитывать в человеке искусством. Сознание и осознание своей человеческой единственности. Каждый — уникален. Эту уникальность и должен открывать художник в своем герое.

И я против того, чтобы специально думать, как найти общий язык со зрителем, чем его привлечь. Если я искренен и заинтересован в моем герое, верю, что и зрителю будет интересно. Я ведь не гуманоид. Я живой человек, я часть моего народа. Я тоже читатель, тоже зритель. Все мы люди одной земли, одной страны. Но я художник. Я обязан видеть дальше и больше. Я должен жить как бы на одном из верхних этажей высокого дома, чтобы видеть то, чего не видят живущие на первом. И рассказать об этом так, чтобы мне верили, что я это действительно вижу, а не просто сочиняю от чрезмерного досуга.

И еще я думаю, что художник должен утверждать право на собственный взгляд и личностное отношение к жизни и людям. Надо отстаивать свои убеждения несмотря ни на что. Всегда можно найти оправдание для своей слабости в неблагоприятных обстоятельствах. И такая позиция может даже казаться человечной и гуманной. Но с этим нельзя мириться.

О. Хомяков. Наши проблемы — проблемы общественные. Вот почему, когда Андрей Малюков рассказал о хорошем парне с тюменской буровой, который определил кино как дело, интересное только для кинематографистов, во мне это отозвалось болезненным уколом. Я тоже слышал подобные слова от таких же ребят и должен сказать, как это ни горько, что наш современник семидесятых годов меньше любит кино, чем молодой человек, скажем, пятидесятых.

Тем не менее, я думаю, мы будем неправы, если станем упрекать парня с буровой в бездуховности. Дело, действительно, не в количестве прочитанных книг и просмотренных фильмов. Есть врожденная интеллигентность и врожденная духовность. Тот же Андрей Малюков довольно точно определил, что духовность этого тюменского парня — в кодексе дружбы, в отношении к жизни, к труду, к товарищам.

Но я также вижу, что проблема не надумана, что бездуховность определенной части молодежи — печальная реальность. Я вспоминаю о своем разговоре с одним преподавателем ПТУ под Карагандой. С большой горечью он говорил, что ничего не может сделать с частью ребят из ПТУ, которых решительно ничего не интересует — ни книги, ни кино, ни выставки. Да, такие, к сожалению, есть. И эти молодые люди — тоже наши современники. Их нельзя оставлять «на самих себя». В этом смысле успех слабой картины «Несовершеннолетние» — предмет особого исследования. Выводы, которые будут сделаны в итоге такого исследования, неизбежно отзовутся в нас важным уроком. Ведь умение вести живой, заинтересованный диалог со зрителем — вопрос, который остается для нас одним из самых насущных. Я думаю, что образец таких разговоров — социологические материалы «Литературной газеты». Вот как надо вести диалог с людьми любого возраста: с двадцатилетними, тридцатилетними, сорокалетними. А мы, кинематографисты, к сожалению, не всегда поднимаемся до этого уровня. Какие бы струи ни вливались в течение нашего кинематографа, мы должны помнить, что основная наша дорога — это большое реалистическое искусство, и потому самая главная тревога каждого из нас должна быть о том, чтобы эта дорога не стала узкой, чтобы широкое, мощное течение не превращалось в тонкую струйку.

Мне понравилось выступление Аллы Ахундовой. Но я чуть-чуть вклинюсь в ту часть ее рассуждений, где она говорит, что согласна

видеть шикарные интерьеры, только пусть в них бушуют подлинные страсти. Я думаю, Алла, что одно вытекает из другого. Мне неприятно видеть на экране дубленки не потому, что не все мы ходим в дубленках, а потому, что они на героях никогда не заношены, словно взяты с витрины. Нельзя жизнь и искусство сводить к витрине.

А. Галин. Слушая этот наш разговор о духовности и бездуховности героев, я подумал, что мы все же не очень точно отдаем себе отчет в том, что следует понимать под духовностью. Вот мы спорим о нефтянике из Тюмени. Конечно же, его духовность не в том, что он, скажем, на отлично выполняет социалистические обязательства или он чудесный семьянин. Или, допустим, любит кино, играет на скрипке, участвует в художественной самодеятельности...

Что же такое духовность в применении не только к современному молодому герою, а к герою вообще? Мне кажется, что духовность — это прежде всего отношение к другому человеку, мера и степень участия героя в судьбе другого, мера и степень участия в судьбе страны. Является ли для этого героя ценностью человек, наш советский человек — вот как стоит вопрос.

Сейчас я работаю над сценарием «Побег» — о детской трудовой колонии. Это история о том, как из колонии сбежал четырнадцатилетний мальчик, причем история совершенно реальная. Мальчик сбежал, его искали, не нашли, и поиски были приостановлены. А надо сказать, что этот мальчик играл в оркестре спецшколы и был первым трубачом. И вот руководитель этого оркестра, инвалид войны (я рассказываю сейчас не сценарий — реальную историю), после поисков, которые, как я уже сказал, закончились неудачно, отправился искать парнишку сам. Он искал мальчика мучительно долго, наконец нашел у бабки, которая прятала внука, боясь, чтобы его не отправили обратно в колонию. Поиски оказались настолько изнурительными, что когда мальчик и старик вместе вернулись в колонию, старик умер. Я знал этого старика. Нельзя сказать, чтобы он был истинно образован. Нет. К тому же это был грубый, в чем-то даже жесткий человек. Но духовный чрезвычайно. Степень его заинтересованности в судьбе талантливого мальчика мне многое сказала. И подсказала, что нужно делать картины вот о таких людях. Это герой, которого я очень полюбил и который мне дорог. И я бы хотел, чтобы молодые люди в главном стремились походить на него.

Когда я вижу, что герой принимает участие в судьбе другого человека, мне кажется, что и фильм тем самым тоже участвует в жизни людей, в общественной жизни. Думаю, что картины беспроблемные, картины скучные получаются тогда, когда не найден «корень участия», не ощущается боль человеческая, которую нам, художникам, нужно чувствовать. Для меня в этом — смысл выбора героя.

А. Акбарходжаев. Я тоже недавно снимал картину о трудных подростках. Картина документальная. В отличие от всех выступавших, работающих в игровом кино, я снимаю и игровые и документальные ленты. Сейчас в кино уголовная тема стала как бы модной. Когда я пришел побеседовать к начальнику колонии, он сказал: «Слушай, ты у меня сегодня третий, уже два писателя были, а теперь — режиссер». И я решил отказаться от колонии и снимать картину в детском приемнике. Здесь в основном собираются дети, убежавшие из своих семей, в общем-то благополучных и пристойных. Я встречался с ними, разговаривал. Встречался и с родителями ребят. И я понял, что ребята чаще всего убегают потому, что родители не видят в них индивидуальности, не признают их собственного мира, имеющего право на существование независимо от стереотипов родительского воспитания, даже самых благих и апробированных жизнью. Молодое поколение надо воспитывать по-новому. Нельзя просто пользоваться авторитетом правил, принятыми априори категориями добра и зла, положительного и отрицательного. Один родитель отдает сына в семилетнем возрасте в музыкальную школу учиться музыке, которую сын терпеть не может. Другой считает необходимым и престижным для современного воспитания фигурное катание. А сыновья хотят нечто третье.

Нужно, чтобы молодой человек сам понял, почувствовал, выстрадал и принял добро, которое дарит ему семья, дарит ему страна. Я говорю об этом потому, что, как мне кажется, это касается и формы разговора кинематографистов с молодым современным героем на нашем экране, который должен быть не назидательным словом воспитателя к воспитуемому, а доверительной беседой на равных.

А. Ахундова. Акбарходжаев затронул вопрос о детских приемниках и малолетних преступниках. Я хочу только сделать частное замечание о том, что все это, действительно, не надо превращать в «очередную тему», вернее, в поток тем без серьезного исследования социальных корней преступности.

Разные бывают люди и судьбы. И я думаю, что наша задача попытаться глубже заглянуть в тот душевный слом, который происходит в человеке, и назвать виновных.

В. Черных. Мне было интересно слушать рассказ Малюкова о тюменском парне. Здесь говорили о молодом человеке, который, имея институтский диплом, пошел работать мясником. Я знаком с человеком, который, закончив институт инженеров железнодорожного транспорта, работает бригадиром путеукладчиков. Ему постоянно предлагают инженерные должности, а он отказывается. У моего друга, потомственного инженера, сын, закончив институт стали и сплавов, работает продавцом в букинистическом магазине. Что это — бездуховность, отсутствие активной позиции, потребительское отношение? Думаю, что обобщений делать не стоит. Есть в этом, возможно, и бездуховность, возможно, и неверно сделанный выбор профессии, возможно, неудовлетворение системой оплаты, которая еще не везде совершенна.

Говорят, что сегодня высшее образование теряет свою прежнюю престижность и это тоже выражение бездуховности. Раньше молодой человек мечтал стать физиком, сегодня хочет попасть в ученики в хорошему закройщику или парикмахеру. Ничего плохого в этом не вижу, а бездуховности тем более. В том, что человек хочет иметь машину и хорошо одеваться, нет никакого криминала. В двадцатые годы презирали людей, которые носили гластуки, сегодня мы ворчим, что промышленность выпускает недостаточно качественные и красивые галстуки. В тридцатые годы каждый второй мальчишка мечтал стать или летчиком, или полярником. Общественное мнение если не презирало официантов, сапожников, булочников, портных, то, во всяком случае, игнорировало их. Недостатки, которые мы имеем сейчас в сфере обслуживания, — отзвук тех предрассудков. Свою лепту в это внесло и старшее поколение кинематографистов и писателей. Как бы и мы категоричностью приговоров в своих высказываниях, а они, дело возможное, потом перейдут в наши фильмы, не наломали дров, щепки от которых будет собирать через двадцать-тридцать лет поколение, воспитывающееся на наших сегодняшних фильмах.

К сожалению, мы еще и сегодня чаще обращаемся не к человеку, а к героической и престижной профессии плюс человек. У нас в фильмах все больше сталевары, прокатчики, монтажники, программисты или председатели колхозов, начальники цехов, директора заводов и управляющие трестов. Я сам к этому руку приложил. Мы все еще определяем ценность человека по тому, чего он достиг в жизни, а не по тому, насколько он стал совершеннее, лучше, духовно богаче.

Разрешите предположить, что и у молодого человека из эпохи Ивана Грозного были устремления, в чем-то схожие с устремлениями сегодняшнего молодого человека. Правда, как говорится, другие времена — другие песни. Тот добрый молодец мечтал не о «Жигулях», но о хорошем коне, как говорится, полцарства за коня. И хотел носить бобровую шапку, а не заячий треух. И, наверное, считал, что он-то сделает лучше и больше, чем его отец и дед. А то, что он умнее отца и деда, это уж он, поверьте, считал наверняка. И ему тоже хотелось уехать куда-нибудь подальше, чтобы с кем-то помериться силами, проверить себя; он ехал не на БАМ, но зато шел с Ермаком или Хабаровым, и если уж говорить не в шутку, а всерьез, это было, может быть, потруднее и поопаснее.

Наверное, и в тридцатые годы у определенной части молодежи можно было усмотреть

свою бездуховность, но были Комсомольск-на-Амуре, Магнитка, как сегодня есть БАМ, Нечерноземье, комсомольские ударные стройки. Кстати, последние тоже пока еще не нашли своего достойного отражения в кинематографе. Почему это так — в этом надо бы разобраться.

За последнее время мне пришлось прочесть около десятка сценариев, где действие происходит на БАМе и на строящихся великих гидростанциях. Пишут сценаристы, которые там побывали в командировках, а некоторые и пожили и поработали в этих местах. Но открытия социального типа, героя пока не состоялось, документалисты снимают интереснее. Я попытаюсь проанализировать это на собственном опыте.

После службы в армии я поехал на Крайний Север и четыре года проработал на Колыме и Чукотке. Там тогда разворачивались большие стройки, и на Север ехало много молодежи. Ехали туда и писатели, и те, кто мечтал стать писателями и отразить эти великие свершения в своих произведениях. Кстати, часть этих литераторов сейчас много работает в кинематографе. Прошло время, и выяснилось, что мы ничего интересного об этом не написали, за исключением, пожалуй, «Территории» О. Куваева.

Почему нас постигла такая неудача? Дело в том, что стройки, Север или БАМ связаны со всей страной и одновременно изолированы от нашей повседневной реальности. Скажем, шофер на Колыме зарабатывает в месяц около восьмисот рублей. Я не могу представить, чтобы там инженер, получая шестьсот рублей в месяц, перешел работать мясником. Зачем? Инженером ведь интереснее. Поэтому проблема денег, проблема заработка не играет там столь большой роли даже при самом потребительском подходе к жизни. Женщина-бухгалтер, которая в Тамбове получает сто рублей, приехав на Север, сразу получает двести, а через пять лет — четыреста. Я могу предположить, что в Тамбове женщина может выйти замуж по расчету за преуспевающего человека с машиной, дачей и деньгами. И в этом будет конфликт совести и расчета. В Магадане это уже маловероятно, женщина достаточно зарабатывает сама, к тому же на Севере женщин меньше, чем мужчин, и не ее выбирают, а выбирает она.

Даже служебные конфликты там другого рода. Люди приезжают, уезжают, происходит регулярная пересменка, и если человек хочет чего-то достичь и будет хорошо работать, он может сделать блестящую карьеру без особых осложнений. Конечно, там есть трудности: природные, например, бытовые неудобства. Но и в кино и в литературе было уже достаточно морозов и пурги, с которыми боролись герои. Чего-то мы, наверное, недопоняли, недоосмыслили, может быть, это сделает более молодое поколение сценаристов и режиссеров, которое собралось здесь. Во всяком случае, об этом стоит задуматься и сделать выводы из уже имеющихся просчетов. Сибирь в ближайшие годы приобретет еще большее значение для нашего государства, наверняка возрастет к ней и интерес писателей и кинематографистов. Стройки будут, разумеется, продолжаться и дальше, но будет уже и многое построено. Но стройка — это ситуация почти всегда экстремальная, человек не может жить постоянно в экстремальных ситуациях, как, скажем, летчик-испытатель. Большая часть жизни человека проходит в нормальных ситуациях, а вот эти нормальные ситуации, полные конфликтов, мы еще рассматриваем недостаточно пристально.

Вот мы сейчас пытаемся определить черты нашего молодого современника. Каков он, как ему живется, к чему он стремится? Живется ему наверняка лучше, чем предшествующему поколению, и он это принимает как должное. Но здесь есть опасная тенденция, о которой говорят участники этой дискуссии. Это можно назвать и потребительским отношением, но скорее всего это сознательно выращиваемый инфантилизм. Приобщение к труду ведется только на уроках труда в школе. Но урок, он и остается уроком. Молодой человек почти до тридцати лет живет на субсидии родителей и государства. Я знаю и сорокалетних, которые помощь родителей принимают как нормальную прибавку к зарплате.

Когда говорят, что определенная часть молодежи становится прагматиками, я в этом не вижу ничего плохого. Человек, который нау-

чился с детства считать свои деньги, добытые трудом, будет считать и государственные. Я не думаю, что американцы, французы или немцы любят своих детей меньше, чем мы. Но у американцев есть уже сложившиеся традиции. Вырос, закончил школу, иди и пробивайся сам. Хочешь иметь больше — зарабатывай. Как ни странно, у нас, в государстве рабочих и крестьян, труд для некоторых становится непрестижным занятием. В одной из хабаровских школ был случай, когда молодых учителей клеймили на педсовете за то, что они на каникулах решили подработать продажей мороженого с лотков. Мыть окна, продавать летом картошку, когда в торговле не хватает продавцов, неприлично. А прилично жить в долг у родителей и государства, причем долги, как это было принято у разорившихся аристократов, зачастую не отдаются. Думаю, что прагматизм сегодняшней молодежи — явление неоднозначное, в нем есть не только отрицательные, но и положительные стороны. Меня эта сложность как раз и волнует. Я сейчас заканчиваю сценарий, который называется «Вопросы к молодому человеку», где пытаюсь проанализировать этот так называемый прагматизм. Деловой человек, которого сегодня рассматривают в кино и в литературе, тоже во многом прагматик. Правда, мы пока анализируем самый верхний слой, то, что лежит на поверхности. Уже прошли по экранам первые «опытные» фильмы о деловых людях в сфере производства. Создатели их получили свою долю похвал и хулы. Что-то сделано, но еще больше предстоит сделать.

На сегодняшней дискуссии, по-моему, подняты очень интересные вопросы, поставлены актуальные проблемы, но вот что странно. Я читал почти все сценарии участников нашего спора, мы смотрели фильмы молодых режиссеров, первые их фильмы, в которых именно наболевшее и должно было бы выплеснуться. Но ведь нет этих вопросов и проблем ни в сценариях, ни в увиденных фильмах. В сценариях все гораздо спокойнее, тише и умиротвореннее. Мы не нашли ни одного сценария с теми общественно-актуальными проблемами, о которых здесь говорилось, сценария, который можно было бы обсудить как произведение уже созданное. Может быть, такие сценарии и фильмы появятся — хотелось бы в это верить! — пора уже переходить от темпераментных разговоров к таким же темпераментным сценариям и фильмам.

А. Максаков. Я хочу сказать вот о чем. Мы сейчас несколько потеряли чувство соизмеримости масштабов. Каждый из нас рассказывает о личных впечатлениях, о фактах своей судьбы, участником и свидетелем чего он был. Это важно. Но мы забываем важнейшее.

Вопрос о молодежи сегодня — вопрос государственной важности. Воспитание молодежи — это государственная задача, которую определило время. И нам нужно всерьез подумать о том, как наиболее эффективно соответствовать этой задаче своим творчеством. Да, в силу разных причин мы испытываем многочисленные трудности в процессе кинопроизводства. Но сегодня нет смысла жаловаться на те или иные организационные неудачи, на отдельные сложности. Условия работы в кинематографе молодых кинематографистов сегодня весьма благоприятны. И для нас должен быть прежде всего важен тот факт, что мы все-таки пришли в кино.

До ВГИКа я был разметчиком. Это очень сложная профессия. Суть ее заключается в том, что на опытные предприятия присылаются отлитые громоздкие детали и чертежи к ним, где нарисовано то, какой эта деталь должна быть при выходе с предприятия. Задача разметчиков заключается в проверке и доработке детали так, чтобы мы были полностью гарантированы, что деталь будет соответствовать всем тем номиналам, которые на нее рассчитаны.

Выбрав профессию режиссеров, сценаристов и так далее, мы выбрали свою судьбу и должны соответствовать своему выбору. Я очень люблю мысль Томаса Манна о том, что творчество — это критическое познание своего идеала. Мы познаем жизнь и критически высказываемся о ней, но важно прежде всего то, что мы сами привносим в жизнь ценного, нужного, ведущего к идеалу.

Сегодня никто из нас, по-моему, не может дать точного ответа, каким должен быть со-

временный герой и каков процесс его дальнейшего развития. Я тоже мог бы привести много примеров своих встреч с современниками — от Сахалина до Кольского полуострова. Встреч с людьми высокого духовного уровня, которые работали в котловане с лопатой, и наоборот, казалось бы, с образованными и интеллектуальными людьми, в духовности которых можно было усомниться. Но вывести из этого какую-либо общую формулу не берусь.

Думаю, что мы, молодые, все-таки недостаточно, если не сказать — плохо, знаем жизнь. И мне кажется, что когда потребность в критике начинает превалировать над потребностью постижения, тогда в творчестве начинается цинизм. Поэтому я считаю: нам надо быть и более критичными к себе, и более объективными к тем жизненным явлениям, которые протекают на наших глазах и свидетелями которых мы являемся.

А. Гребнев. Не знаю, удалась ли наша дискуссия, смогли ли мы с вами с достаточной ясностью попытаться ответить на вопрос, поставленный редакцией журнала. Впрочем, вряд ли, я думаю, редакция и читатели ждут от нас, что мы вот здесь, сейчас сконструируем некую модель «героя семидесятых годов». Беседа наша — это скорее подступ к теме, нежели ее непосредственное решение. Но и в таком качестве она, вероятно, не лишена интереса... В общем, это естественно: заговорив о современном герое, герое семидесятых годов, мы стали говорить и о себе, о наших проблемах, о том, чем мы живем, в чем участвуем.

Есть одна общая тема, которая обозначилась в выступлениях, и она имеет прямое отношение к главному предмету разговора. Это присуще нам всем, собравшимся за этим «круглым столом», стремление освободиться от некоторых «штампов мышления», преодолеть эти штампы, желание по-новому, реалистично посмотреть на такую, скажем, проблему, как духовность и бездуховность. Слова эти становятся, увы, расхожими. Понимание этой проблемы, решение ее в наших произведениях тоже очень часто однобоко и, я бы сказал, метафизично... Об этом уже говорили многие. И с этим, действительно, сталкиваешься на каждом шагу...

Вот идет по телевизору очередной детектив. Знаменитые «Знатоки» начали свое новое следствие. Кто преступник? Это еще неизвестно, это еще предстоит разгадать. Впрочем, так ли уж трудна разгадка? Пока принципиальные следователи строят свои умозаключения, мы, искушенные зрители, уже указываем пальцем на человека в модной дубленке, появившегося среди других персонажей на экране. Вот он! Сытое лицо и дубленка! Кому же еще быть «отрицательным», в данном случае — даже преступником, как не человеку в дубленке! И — верно, так и оказывается.

Ох, уж эти дубленки и «Жигули»! Материальное благополучие как знак духовной ущербности! Вот типичная инерция мышления. Все мы отдали ей дань. Но времена изменились. Сейчас в дубленках ходят не одни только потенциальные преступники, но и хорошие трудящиеся люди, в том числе, наверное, и авторы детективов. А мы все твердим одну и ту же схему, давно уже ставшую фальшивой и ханжеской...

Нам предлагалось задуматься над односторонностью наших оценок, над этим привычным «или — или»: преуспевает — значит, плохой человек; деловой — значит, с душой у него не все в порядке. И наоборот, где «духовность», так уж как обязательное следствие — непрактичность, незадачливость в жизни. Ведь именно такой «выбор», опять-таки метафизический, и предлагают нам многие фильмы, пьесы, книги...

Хватит нам восхищаться незадачливостью, как признаком «духовности», прославим, наконец, тех, у кого «получается», воздадим хвалу победителям. Наше время ведь выдвинуло интересные характеры людей, преуспевших в жизни, людей талантливых и одновременно настойчивых и решительных в достижении цели, умных и практичных, умеющих действительно отделять главное от второстепенного. Характеры эти сложные, не поддающиеся однозначным оценкам, требующие своего глубокого исследования... Но все-таки, я думаю, с позиций нравственности. Это уж обязательно.

Говоря о «герое семидесятых», мы с вами

здесь невольно говорили и о самих себе. Герой произведения неотделим от автора. Он часть нашего авторского «я». И эта постановка вопроса тоже очень показательна. Наши учителя, мастера старшего поколения, создавали фильмы по преимуществу эпические, фильмы, в которых фигура автора оставалась как бы в тени. Сам художник, его судьба, его биография, казалось, были не интересны для искусства.

Сегодняшний лирический кинематограф все больше места предоставляет автору, будь то сценарист или режиссер или тот и другой в одном лице. Фильмы-исповеди, фильмы-автобиографии утвердили себя как законный жанр киноискусства. И в фильмах эпического характера мы стараемся рассказать о том, что прожито, выстрадано, передумано нами самими. Художник не отделяет себя ни от своих героев, ни от зрителя. Здесь правильно говорил Г. Лукшас: «Я против того, чтобы специально думать, как найти общий язык со зрителем, чем его привлечь. Я ведь не гуманоид. Я живой человек, я часть моего же народа. Я тоже читатель, тоже зритель». По-моему, сказано очень верно.

«Но я художник,— продолжает дальше Г. Лукшас, и тут он опять прав.— Я обязан видеть дальше и больше. Я должен жить как бы на одном из верхних этажей высокого дома, чтобы видеть то, чего не видят живущие на первом».

Вот эта сторона проблемы представляется мне особенно существенной и важной. Право на «автобиографию» влечет за собой, очевидно, обязанность о б л а д а т ь б и о г р а ф и е й, которая была бы содержательной и интересной; право на исповедь предполагает наличие каких-то собственных — серьезных и оригинальных — мыслей.

И тут, раз уж мы заговорили о ценности личности художника, самое время сказать о самовоспитании, о приобретении жизненного и духовного опыта. Примерно половина кинематографической продукции последних лет обеспечивается трудом сценаристов-москвичей. Сценаристы живут там, где есть студии. Иначе, очевидно, и невозможно. Но это накладывает определенный отпечаток на нашу сценарную литературу. Профессиональное участие в ней практически невозможно для литераторов, живущих, скажем, в Вологде или в Иркутске. Я назвал сейчас города, заметные на карте нашей литературы. Иркутск — это Вампилов, Распутин, Шугаев; Вологда — это Астафьев и Белов... Поймите меня правильно: жить в столице — это вовсе не беда для художника, а скорее даже привилегия (вспомним известный совет Чехова Горькому). Я хочу лишь сказать, что на нас, живущих в столице, лежит своего рода дополнительная обязанность обнять всю географию страны, охватить многообразие действительности. Если же учесть, что и образ жизни наш, опять-таки в силу специфики нашей профессии, не писательский в строгом смысле — много времени мы проводим в неизбежной суете, в одной и той же среде, с этим ничего не поделаешь, — перед нами во всей остроте стоит проблема обогащения личного опыта, расширения сферы наблюдений, изучения жизни, как это ни банально звучит. Надо, очевидно, как можно больше ездить, используя для этого буквально любую возможность — ездить, видеть, встречаться с разными людьми, жить полной жизнью.

Этому, вероятно, должна сопутствовать и определенная работа теоретического плана, во всяком случае, попытки уяснить себе некоторые вопросы, которые ставит перед нами жизнь, так быстро меняющаяся. В этом смысле, думается, полезна и наша сегодняшняя дискуссия; она по крайней мере очертила круг проблем, над которыми стоит размышлять и дальше.

«А у нас была тишина»
«Отец Сергий»
«Безбилетная пассажирка»

Ю. Тюрин

Два фильма В. Шамшурина

«А У НАС БЫЛА ТИШИНА»
Сценарий Б. Шустрова. Постановка В. Шамшурина. Оператор И. Мельников. Художники В. Кислых, И. Шляпникова. Композитор Е. Птичкин. Звукооператор М. Надиева. «Мосфильм», 1977.

Приход этого режиссера в кино не остался незамеченным, прежде всего со стороны кинозрителей. Фильм Владимира Шамшурина с броским, даже чуть вызывающим названием «Безотцовщина» пользовался большим успехом, заставив и критиков внимательнее присмотреться к дебютанту.

Он не поражал новизной эстетических приемов, ассоциативной глубиной монтажных фраз, рафинированностью стиля. Напротив, фильм был выстроен предельно просто, он не оглядывался на барочную пышность кадров, уже привычную для так называемой «новой зрелищности». «Безотцовщину» отличал профессионализм другого рода: без изысканности, без свойственного вчерашнему студенту желания применить всю сумму разученных постановочных приемов, даже без озорства молодого экспериментатора. Зато режиссер находил безусловный контакт со зрителем доверительностью интонации; рассказанная им интимная история, непритязательная, но и житейски реальная, отличалась искренним сочувствием автора к переживаниям и заботам своих героев. Шамшурин в первую очередь искал правду характеров, правду поступков, выражая эту правду на языке кинематографической прозы, свободно реализующей себя как бы в формах самой жизни.

Этико-эстетические принципы, заявленные в «Безотцовщине», Шамшурин развил и дополнил в новом своем фильме «А у нас была тишина», тем самым доказав, что путь, выбранный им в кинематографе, вполне определен, последователен. Вторая картина Шамшурина дает основания говорить, что перед нами режиссер со сложившимся видением, своей интонацией, своим отношением к выбираемому драматургическому материалу.

Ученик Дзигана, Шамшурин, похоже, не разделяет склонности учителя к эпическому осмыслению реальности, он интимнее, камернее, из всех экранных жанров предпочитает киноповесть. Шамшурин любит побыть наедине с теми, кого показывает, любит подолгу всматриваться в лица своих героев — обычные русские лица, то освещаемые вспышкой надежды, то погруженные в ровную и глубокую печаль, — всматриваться, чтобы понять каждое движение человеческой души. Режиссер не отстранен от персонажей, он свой среди них, полон соучастия и сочувствия. Элементы рассудочности, умозрительности решительно не свойственны его манере; Шамшурин всякий раз исходит из конкретной ситуации, отталкивается от бытовой достоверности. Вот почему истории, рассказанные им, выглядят столь жизненно убедительными. Это действительно случаи из жизни, и порой может показаться, будто режиссер и не подвергал их творческой обработке, а попросту продублировал на экране, ничего не прибавляя и не изменяя, дал «кинематографический» слепок реально сущего.

Шамшурин не случайно выбирает жанр киноповести. Ограничивая число персонажей, режиссер тем самым освобождает себя от опасности скороговорки, чем зачастую грешат даже многосерийные кинороманы. На замкнутом пространстве повести, в пределах замкнутого сюжета Шамшурин бережно, как часовщик, разбирает пружины душевных движений своих

героев. Он не форсирует действие, не интригует нас замысловатостями сюжетных ходов — у него иные задачи. Картины Шамшурина — это истории человеческих судеб, простые рассказы о простых же людях. Тут интересен сам объект авторского анализа, та или иная драма, ее течение, ее преодоление, а не оболочка, в которую эта драма — судьба человеческая — заключена.

В круге проблем и тем, волнующих Шамшурина, четко вырисовывается тема детства, активная, а иногда даже страстная защита им, режиссером, хрупкого мира ребенка. В его фильмах детство освящено надеждой, это особое состояние осознающей себя человеческой души, первые и на всю жизнь запоминающиеся соприкосновения с миром, который может и ожесточить душу ребенка, исковеркать его психику, извратить представление о доброте. Картина Шамшурина «А у нас была тишина» вслед за «Подранками» Н. Губенко могла бы предваряться эпиграфом из А. Твардовского: «Дети и война — нет более ужасного сближения противоположных вещей на свете». Отнять у человека детство, словно бы говорит Шамшурин, значит совершить безусловное насилие. Вот почему так ужасна война, заставившая мальчишек тылового городка стать не по возрасту взрослыми, взвалившая на них непосильную тяжесть забот. Вот почему нет прощения тем, кто в наши уже дни, столь далекие от военной страды, отрекается от собственных детей, лишает их материнской или отеческой любви. Здесь, в этой защите детства, Шамшурин максималист. Для него не существует никаких оговорок, которые хоть как-то могли бы обелить его оппонентов, он буквально «указует перстом», пользуясь словами Достоевского.

●

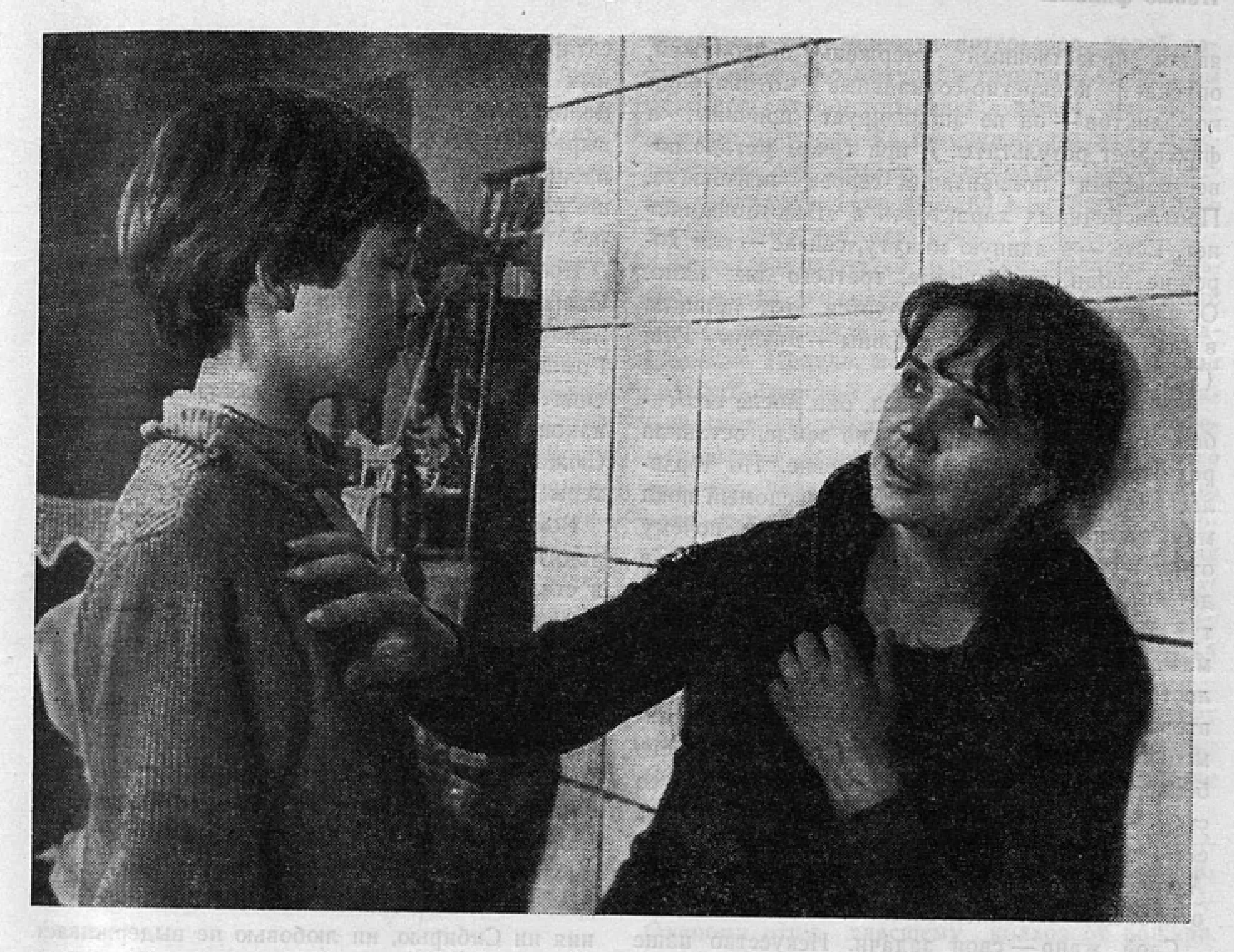
Чтобы полнее понять принципы режиссуры В. Шамшурина, вернемся к его первой картине.

В основу фильма «Безотцовщина» положена одноименная повесть Марии Халфиной, привлекшая внимание режиссера постановкой острых нравственных проблем (сценарий принадлежит М. Халфиной и Э. Смирнову). Сквозной линией проходит через материал повести и фильма тема детства, тема ответственности взрослых за судьбы детей.

Отец героини фильма Ольги — тракторист, погиб, спасая деревню от лесного пожара. Поединком человека с огненной стихией открывается фильм, чтобы затем, по мере развития событий, динамика этой драматической экспозиции сменилась бы статикой обстоятельных, с необходимой долей информации разговоров, которые готовят нас к восприятию собственно проблематики картины. Несчастье рано лишило Ольгу отца и ожесточило ее мать, после такой беды подавшейся из колхоза в город: попытаться забыть свое горе, начать жизнь заново.

Трудно сложились детство и юность Оли: мать отдала ее на несколько лет в детдом, затем забрала, не позволив закончить в детском доме школу, сделала своей подручной — маляром при ЖЭКе. Эпизодов с маленькой Олей в картине нет: о мытарствах девочки мы узнаем со слов ее доброхота Анны Михеевны, пожилой колхозницы, крестной Олиной мамы. Анна Михеевна отыскивает Олю через три года после того, как мать забрала ее из детдома. Скромно обставленная, но довольно поместительная квартира с крашеными полами — тут вместе с мамой и тремя ее маленькими детьми от второго брака живет Оля. Она открывает дверь на звонок Анны Михеевны, и только теперь мы видим героиню картины (Е. Драпеко), высокую круглолицую девушку.

Персонажи шамшуринских фильмов живут вдали от столиц, от университетских центров, это самые обычные, рядовые люди. Мерилом человеческой значимости для них является не образовательный ценз, а отношение к труду, исконно уважительное и непреложное, и заботят этих людей проблемы не космогонические, не вечные вопросы и загадки бытия, а самые что ни на есть житейские, повседневные, сиюминутные. Тут, в стихии жизненно-конкретного, действующие лица фильмов Шамшурина достоверны, естественны, они великолепно уживаются с выбранным режиссером драматургическим материалом, им привычно обретаться среди всех этих кухонь и кухонек, ворохов дымящегося белья, в охотку расставить чашки к чаю, приготовить поесть. Сама социальная среда, иссле-



«А у нас была тишина»
Ольга — Т. Семина,
Сережа — А. Черствов

дуемая постановщиком, продиктовала стиль его фильмов. Даже так: она требовала скромности постановочных средств, с порога отвергала любые формы стилизации. Бытовые реалии заполнили пространство кадра.

Типология шамшуринских героев определяет одновременно и их человеческую силу и слабость при столкновении с целым рядом жизненных проблем. Некоторая растерянность от бессилия постичь характер возникающих трудностей связана у части персонажей «Безотцовщины» как раз с нехваткой знаний. А в том, что молодые герои «Безотцовщины» не доучились, виноваты не только родители, как уверяют нас авторы фильма, не только непутевость старших, виноваты и сами молодые люди. У них, какими они представлены в картине, отсутствует вкус к знаниям. И с этой стороны они уязвимы.

Законен вопрос Анны Михеевны при встрече с Олей: как же она два года в девятом классе просидела? Ответ самый заурядный, в нем и оправдание и признание собственной слабости: «Не получается у меня ничего со школой, тетя Нюра. Пропускаю я много. Мама в ЖЕКе квартиры жильцам ремонтирует, ну я помогаю. Когда выгодный клиент, так мы с ней иной раз ребятишек уложим и с вечера уйдем. Аж до самого утра». Нет пока душевной энергии в этой девушке, чтобы восстать против тирании матери, нет и ясного понимания того, сколь важны знания, велика их цена для ее же будущего, для будущего ее детей.

Шамшурин, сосредоточивая наше внимание на нравственных, этических проблемах, вы-

являя нравственный стержень персонажей, опускает конкретно-социальные мотивировки конфликтов — он не анализирует причины, а фиксирует результаты. А при таком методе повествования поляризация героев неизбежна. Противоречивых характеров в «Безотцовщине» нет. Есть — в данную минуту, сейчас — или хорошие люди, или дурные, третьего не дано. Особенно наглядно реализуется этот принцип в образе Тамары Павловны — матери Оли (Т. Семина).

Искренне любившая мужа, она после его гибели судорожно заметалась по земле, оставила родные могилы, изменила деревне. Но терзалась ли она, уезжая из села в неведомый пока мир, мы не знаем, как не знаем и того, почему отдала она Олю, дочь свою единственную, в детдом, больно ли ей было в ту черную минуту? Мы видим лишь то, что Тамара — плохая мать, никакая мать, нет в ней ни любви, ни жалости подлинной к дочери. Заполучив в городе второго мужа, избалованного и разбитного маменькиного сынка, Тамара Павловна паче всего боится его потерять, но жалкими выглядят со стороны ее попытки казаться моложе, чем она есть, принарядиться, произвести впечатление. Актриса точна в этих деталях, правда иной раз откровенно бытописательских.

Свой жанр — свои задачи. Искусство наше накопило опыт анализа подобного социального и человеческого типа и на другом уровне. Это та категория людей, что от деревни отбились, а к городу не прибились, вернее, взяли от города только то, что на поверхности, что может согреть тело, но не душу. Сценарий «Безотцовщины» давал материал для анализа именно т и п а. «Всю жизнь в навозе ковыряться?» Нет, такое занятие «не для женщины», Тамара Павловна теперь его презирает. «А вот парикмахерша, ежели, конечно, она с умом, всегда своего клиента имеет». Здесь, в уроках «материнской» мудрости, целая философия. Как ненавидел, как воевал с ней, этой «мудростью» хамства, Шукшин — и новеллистикой своей и фильмами!

Шамшурин и вслед за ним актриса, показалось мне, скорее склонны понять, чем разоблачать свою героиню, ибо их конечная цель — не сатирическое обличение, не выявление социальных мотивировок психологии образа-типа, а мелодраматизация ситуации: у плохой матери вырастает дочь, каково-то ей, с ее неумением прощать, придется в дальнейшем? И как вообще сложится ее судьба, так рано надломившаяся?

Постылая жизнь у матери завершилась для Ольги бегством «на большую нефть». Сюда, в Западную Сибирь, привез ее знакомый парень Роман, пожалел он девушку, полюбил. С этих сцен «свадебного путешествия» фильм выходит наконец на дорогу прямого повествования. Сюжет не дробится более на ручейки, характеры молодых героев обретают движение.

Роман, на свой лад, тоже «безотцовщина»: родители его давно разошлись, переженились, и стало у парня два папы и две мамы, а он «между ними третий лишний». Кое-как дотянул до восьмого класса, а там стал искать «свой фарватер жизни».

В исполнении Л. Прыгунова Роман, едва он появляется на экране, искрится жизнелюбием, юношеской самоуверенностью. У этого «валдайского бубенца», как его окрестили, слова-стереотипы выстраиваются в стереотипы-умозаключения, вроде того, мол, что он рожден, как птица, для полета. Но Роман испытания ни Сибирью, ни любовью не выдерживает.

Приметы, фактуру нефтеносного края Шамшурин передает репортажно, эскизно — он монтирует короткие планы заснеженной тайги, летящего вертолета, вот на экране мелькают цистерны с нефтью, вращается бур, уходя в недра покоряющейся земли. Пунктиром обозначена среда действия, пунктиром же намечен характер работы героя. Он приехал на нефтедобычу за «большим рублем», деньги его давно манили, он это и от Ольги никогда не скрывал. Взяли его на буровую, а он через три вахты сбежал, да еще канючит поминутно, где же «ихние большие заработки», ведь какая о Западной Сибири слава гремит... Позволю себе усомниться, чтобы такой парень, как Роман, с его склонностью к краснобайству, иждивенческой ухмылочкой, мог быть взят в бригаду буровиков. Реальность, она и суровей и проще: на всей Тюменщине, стране газа и нефти, чис-

ло буровых бригад не так уж и велико, а состоят они из народа бывалого, крепкого, друг друга не единожды испытавшего. Тут люди трудятся бок о бок годами, есть бригады, где практически не знают, что такое текучка. И заработки именно здесь, на буровых, высокие.

Но у режиссера нет желания разрабатывать этот пласт образа. Он снова мелодраматизирует ситуацию: ставит Романа и Ольгу друг перед другом лицом, очищает сюжет от вмешательства внеличностных сил, конфликтов с «производственным генезисом». Складывается впечатление, что истинной причиной бегства Романа из «распогибельных мест», так назвал он район нефтепромыслов, были не каждодневные ужины из гречневого концентрата, не жизнь по чужим углам (обещали дать скоро квартиру), не затяжная северная зима, а любовь Ольги, всепоглощающая и требовательная.

Репутация Романа как рабочего, как труженика занимает режиссера значительно меньше его репутации несостоявшегося мужа (Оля и Роман так и не поженились), будущего отца. Основной грех Романа не в том, что он струсил перед жизнью, испугался тягот северного климата, проклял работу, а в том, что он бросил Ольгу, — вот вывод «сибирских» эпизодов фильма.

«Безотцовщина», как видим, последовательно не выходит за границы камерности.

...Пролетело шесть лет, как Ольга рассталась с Романом. Неутомимая Анна Михеевна (Н. Федосова) за это время разыскала-таки на нефтепромыслах Ольгу и увезла с собою в родной колхоз. Вместе с мамой приехал в деревню и Олин сынишка — Алексей, ребенок невесть куда улетевшего Романа, «безотцовщина». Ольга стала работать на молочной ферме, закончила наконец десятилетку, пестовала, как могла, сына.

Теперь в структуру картины входит элемент лиризма. Его доносит и чуть щемящая музыка композитора Г. Пономаренко, и особенно — кадры неброской, спокойной русской природы с ее утиными озерцами, неширокой задумчивой речкой, с травяными заплатами выгонов. Камера оператора И. Мельникова, вырвавшись из тесноты и однотонности интерьеров, порой забытовленных до натуралистичности, словно бы обретает второе дыхание: здесь, на деревенском просторе, на безбрежности лугов и перелесков, она делается свободнее, многоцветнее, радостнее. Тема деревни властно вторглась в образный строй картины.

Режиссер любуется деревней, укладом сельской жизни, воспевает родниковый деревенский воздух, недаром и село именуется у него Родниковым. Правда, и здесь, в этих эпизодах, он обходит стороной «болевые точки» современного села, его заботы и противоречия. В системе фильма деревня — колыбель естественного человека, целительный уголок, где люди оттаивают душой, доверяют друг другу, живут общими интересами. Снова обращаешь внимание на стремление режиссера не отклоняться от «этического пространства» сюжета, фокусировать внимание на конкретных человеческих судьбах.

Земля призывает обратно своих беглецов — вот еще один мотив деревенской сюиты «Безотцовщины». Тут авторы фильма последовательно тенденциозны.

Отчий край, он взывает к памяти человека. Здесь, в Родникове, памятник погибшим в войну односельчанам. Здесь и другой памятник — Олиному отцу, спасшему колхоз от пожара. Эта могила теперь свята для дочери.

У Шукшина в «Печках-лавочках» герой картины, тракторист Иван, никогда и не помышлявший оставить родное село, вспоминает отца: «Ведь тоже небось и ласкал, и конфетку когда привозил — а вот ничего же не запомнил, а запомнил, как возил с собой на коне в Березовку»... Сходно своей смутностью, непритязательными деталями воспоминание Ольги об отце: «Я помню, он меня в корыте купал, в деревянном... А потом хлеба в чашку накрошил и молоком залил. Топленое молоко, глиняная крынка. А еще он мне коски заплетал». Таким деталям веришь, это всамделишные подробности из глубин цепкой детской памяти, воспоминания на всю оставшуюся жизнь.

Слова «отец», «папа» многозначны для Шамшурина, как многозначны, первородны слова «брак», «семья». Режиссер не испытывает со-

мнений в истинной ценности этих слов для жизни человека, для будущности общества, он принимает вековую традицию народа считать семью залогом продолжения рода человеческого, изначально освященной общностью. Поэтому, следуя драматургическому материалу, Шамшурин не допускает в этом вопросе разночтений: он защищает, отстаивает семью от покушений в любых формах. С этой точки зрения фильм, при всех своих художественных недочетах, обладает позитивным содержанием. Его этическая установка значительней его эстетических завоеваний, но именно она-то и объясняет, на мой взгляд, массовый успех фильма у зрителей.

У картины благополучный финал: к Ольге и сыну возвращается муж и отец.

Зло у Шамшурина уравновешивается добром, и эта неодолимость добра вселяет в человека надежду. После нескольких лет плавания на торговых судах, повидав экзотические моря и порты, в Родниково приезжает другой, подмененный Роман, возмужавший, изживший эгоцентризм, осознавший неоплатную вину перед Ольгой. И опять режиссер не заботится о мотивировках: возрождение героя произошло за кадром. Но сцена, когда Роман впервые видит своего сына, забирает эмоциональной напряженностью. Шамшурин с удовольствием работает с детьми: в этом эпизоде хорош пятилетний артист Рома Трухманов. Он передает главное — нескрываемую тягу мальчишки-«безотцовщины» к взрослому другу, доверчивость детского сердца, измученного ожиданием повидать папку, подспудную веру в свершение этого долгожданного чуда.

Фильм достигает кульминации: простит ли не умеющая прощать Ольга раскаявшегося Романа? В мелодраматической этой ситуации роль миротворца выпадает сыну Леньке, он сводит родителей снова под одну крышу. Трогательна фигура мальчугана в заключительном кадре картины, когда, надрываясь, он тащит через двор к крыльцу чемодан отца, а сквозь стекла веранды смотрят на него оттаявшие глаза матери, дрогнувшей перед этим наивным натиском сыновних чувств...

●

Если фильм «Безотцовщина» завершался надеждой, то картина «А у нас была тишина» начинается трагической нотой отчаяния: почтальон принес похоронку.

Кажется, Шамшурина всерьез занимает символика наших окон. Окно как часть обжитого человеческого угла, как возможность соприкосновения с внешним миром, с улицей, окно как символ ожидания вести, окно как источник света, солнца. В финале «Безотцовщины» снятое через стекло веранды лицо героини освещено таинственным светом, обещающим надежду на душевную радость, на чаянную годами любовь.

В начале картины «А у нас была тишина» через заиндевевшее окно чернеет на улице фигурка почтальона со зловещей сумкой через плечо, скользящий виноватый взгляд чуть наверх, на стекло, нам в глаза, и уже следующий миг оглашается вдовьим криком...

В это же окно деревянного, на каменном фундаменте дома заглянет улыбчивое лицо отца героя фильма — молодым, веселым уходил солдат на войну по единственной в городе дороге, ведущей к реке, к пристани. Что-то крикнул он на прощание сыну, что-то ободряющее, и пропал — и вот пришла похоронка (примечательно, что эту бессловесную, крошечную роль сыграл Л. Прыгунов; на мой взгляд, не случайно: здесь как бы перекличка с «Безотцовщиной», отзвук темы отцов).

Одной из героинь фильма это же окно принесет радость — уже после Победы приедет к ней суженый, она увидит его через закрытые створки нежданно, и счастье на ее лице скажет нам больше любых возможных в данном случае слов.

Картина Шамшурина по сценарию Бориса Шустрова «А у нас была тишина» — произведение исповедальное, на мой взгляд, выстраданное. Оно принадлежит к той «лирико-ностальгической» ветви нашего киноискусства, которая представлена в последнее время такими интересными фильмами, как «Подранки» и «Уроки французского». Это выражение эмоциональной памяти поколения, вступившего в тяжелейшую, незабываемую войну детьми, того



«А у нас была тишина»

поколения, что осознавало себя в разрухе первых послевоенных лет, в сиротстве, в бескормице. Но ему же, поколению этому, посчастливилось прикоснуться к бушующему ликованию страны, одолевшей врага ценой страшных потерь.

Уроки мужества и доброты человеческой вынесли нынешние сорокалётние, тогда мальчишки, из горнила войны и послевоенного лихолетья. Сегодняшнее самосознание режиссера Шамшурина, как оно проявилось в его втором фильме, взошло, видимо, на той благодатной закваске, какую он получил в неповторимые годы детства. Не случайно же фильм «А у нас была тишина» является как бы реализованным воспоминанием: автор и восьмилетний Сережа, герой картины, одно и то же лицо. Из глубин памяти нынешнего Сережи и рождаются образы и лица тогдашних, теперь причисленных к истории лет.

Шамшурин вспоминает с нежностью, с гордостью о подвиге своих соотечественников. Они, эти простые люди, спасли его детство.

Еще один дорогой для режиссера мотив — он высоко ценит, иной раз даже преклоняется перед самоотверженностью, терпением и жизнестойкостью многих и многих русских женщин. В «Безотцовщине» примером такой самоотверженности, добросердечия становится для Шамшурина Анна Михеевна. В фильме «А у нас была тишина» — уже коллективный портрет: это те солдатки, что проводили на фронт мужей своих и сыновей, отцов и дочерей, те рядовые, скромные, куска недоедающие женщины, что верой своей укрепляли солдат, выхажи-

вали младших, держали на плечах своих заботы тыла. Фильм открывает в своих героинях лучшие черты и качества национального характера, действенное выражение могучих, потаенных сил народа. Отсюда некоторая обобщенность женских образов в картине «А у нас была тишина», зачастую иконописная неподвижность погруженных в нескончаемую думу ликов, величавость жестов, напевность речи — пластическое, конкретное выражение режиссером своего понимания русского женского характера.

Драматургия фильма завязывает тугие узлы многих человеческих судеб. Сюжетные линии, почти не пересекаясь, движутся вроде самостоятельно. Однако они образуют единое силовое поле — из отдельных историй, рассказанных авторами картины, составляется монументальное полотно народного бытия в годину страшных испытаний, физических и нравственных. Недаром в военное время говорили: горе общее — счастье общее.

Ведь живут-то герои фильма — каждый своей тревогой, своей надеждой — вместе, в знакомом нам уже деревянном доме, и есть у них «соборный» пятачок — кухня, огромная, теплая кухня, куда женщины выходят не только приготовить еду, вскипятить чай, но и поделиться новостями, посочувствовать друг другу, обрести душевную поддержку. Кухня выступает как очаг, как объединяющий центр, здесь-то режиссер и пишет главным образом свой групповой портрет, вспоминая из дня сегодняшнего это надежное человеческое пристанище: «...И когда теперь припоминается мне мой дом и все, что в нем было в те далекие военные годы, передо мной каждый раз возникает наша кухня...» И любопытное, характеризующее время добавление: «На кухонной двери висел большой ржавый крюк. Но за все годы войны никто, ни в одну ночь не набросил крюка на железную петлю».

В фильме взята пора, когда война докатилась уже до Балкан, идет последняя осень военного лихолетья. Но по-прежнему суровы и скорбны женские лица, по-прежнему идут похоронки, а дети, играя в войну, ожесточенно колят самодельной винтовкой со штыком чучело фюрера. Город живет по законам военного времени, а законы эти суровы. Режиссер реконструирует, дотошно-внимательно, картину тогдашних будней. Доля солдаток: им шить гимнастерки для фронта; им, женщинам, нагружать боеприпасами ночные баржи; им сторожить склады и пуще глаза беречь детей.

Режиссер не удручает нас подробным показом аскетизма тыловой жизни, но и не хочет, чтобы мы благодушно смотрели в прошлое. Собственная память подсказывает здесь ему меру выразительности. Зачастую кадры фильма почти монохромны, будто сама тень войны бродит по комнатам, но тем контрастнее покажутся затем кадры Победы.

Из «Безотцовщины» перешагнули в новый фильм Шамшурина актрисы Т. Семина, Е. Максимова, Е. Драпеко, необходимые режиссеру своим точным ощущением определенного жизненного материала. К ним прибавились хорошо нам известные Л. Соколова, Р. Маркова, Е. Никищихина, С. Пенкина. Эти исполнительницы и создали с помощью режиссера собирательный образ способной к полному самоотречению — ради блага Отечества, ради любви к близким — русской женщины. Она благословит на войну подростка-сына. Заколет последнюю овцу, дабы поддержать ближнего. Задохнется в безмолвном отчаянии, чтобы не омрачать праздника.

Горе вдов и матерей в тот последний год войны разделяли на всех в деревянном доме. Каждое женское сердце, говорит нам фильм, вмещало боль всего народа, поэтому уроки нравственной высоты, проявленной тогда, непреходящи для нынешнего поколения, для будущего.

«А у нас была тишина» — картина открытого гражданского звучания, хотя материалом для нее послужили камерные истории нескольких самых обычных женщин-солдаток и разместился этот материал опять-таки на скромной территории киноповести, без традиционного включения военной хроники, с минимальным числом массовок. Взволнованность авторской интонации рождает зрительский отзвук, фрагменты военного и послевоенного быта тылового городка в своем единстве воспринимаются как



исповедь художника, как воплощенная память сердца.

Камера заставляет нас присмотреться к женским лицам... После похоронки — будто отрешенная от любого живого впечатления Ольга, мать рассказчика (Т. Семина). Мать двоих детей, беженка из блокадного Ленинграда Гусенька (С. Пенкина), с темными кругами под глазами, с неизменной папиросой во рту, зябко кутающаяся в шерстяной довоенный платок. Ее, женщину иного социального круга, иного — столичного — воспитания, приняли в эвакуации как свою, никакого признака отчуждения не выказала ни одна из хозяек дома. Среди коренных его обитателей — суетливая, участливая Антонина (Е. Никищихина), разом поблекшая вдовушка, мелкими крестами осеняющая морщинистое лицо. Волевая, не гнущаяся под ударами судьбы Клавдия (Р. Маркова).

«А у нас была тишина».
Сережа — А. Черствов

Настрадавшиеся женщины эти выносят из опыта войны запас человеческого участия и доброты, все они принимают жизнь, как бы сурово ни обходилась с ними судьба; они верят в будущее. Фильм убеждает в мудрости такого мироощущения.

Носителем этой веры выступает в картине и внешне спокойная Аннушка (Л. Соколова), с ее напевными интонациями, мягкой ободряющей улыбкой на открытом лучистом лице. Шестеро ребятишек, мал мала меньше, на руках этой солдатки. На фронте муж, вчерашний плотник, отшагавший на войне от старшины до майора... Глупая голова, прислал он домой письмо, где извещал жену, что подыскал себе

другую спутницу жизни, некую Клеопатру, и что детишек он не бросит, заберет «хоть половину». Письмо прочитано на кухне миром, вызвало оно дружное возмущение товарок, но реакция Аннушки своеобразна: «Да куда он денется! Придет! Вы что, забыли моего Михаила Ильича? Он смолоду был такой. Как увидит доярку поярче, так тут как тут. Придет! Куда он денется-то? Придет!»

И вправду, однажды на кухне появился усатый офицер с нарочито бодрым выражением лица, с подарками в руках, и мы моментально догадываемся, что видим «блудного» Михаила Ильича (Ю. Чулюкин) собственной персоной. Аннушка даже не удивилась встрече, наперед знала исход мужниной авантюры. Новое зашумело застолье, в окружении детей восседал наш бравый майор, силился казаться хозяином, законным главой семьи, а под левым глазом «летуна» (комическая деталь) синело подозрительное пятно...

Особую атмосферу радости, жизнеутверждения вносит в деревянный дом Манефа Барабанова (Е. Драпеко), солдат Великой Отечественной, вернувшаяся домой сразу же после Победы. Война отняла у нее любимого, но не сумела вытравить в ней молодость, светлое предощущение грядущего человеческого счастья, непосредственность чувств. Открытая улыбка Манефы согревает сердца обитателей дома. Даже кухня как-то посветлела, люди вольнее вздохнули, пошли положенные застолья, завела плясовую гармошка.

С образом Манефы связан лучший, мне думается, эпизод фильма.

Но сначала одно наблюдение. Кинематограф стремится сейчас к действенности добытой экраном правды, пропагандирует нравственный максимализм. По мысли критика А. Дубровина, такое стремление современного нашего киноискусства проявляется, в частности, в охотном показе «разящего добра». В «Калине красной», например, убийц Егора тут же, не дожидаясь вмешательства соответствующих должностных лиц, настигает возмездие: их «Волгу» сбрасывает в озеро грузовик Петра. Он прав в своем деянии, Шукшин — автор «Калины красной» — убежден в этом. Сходный мотив «разящего добра» обнаруживаем и в фильме Шамшурина.

Манефа — бич правый. Скопидом и сволочь Петруха (отличная работа А. Солоницына), отсидевшийся по справке в тылу, надумал пакость: поймав в своем огороде двух голодных мальчишек, он заставил их давиться морковной ботвой. Душа Манефы буквально разрывается от ярости, когда она узнает о выходке собственника. Она поступает как истинная фронтовичка — врывается в опрятную горницу Петрухи и стегает его, дотоле попивающего чаек, кнутом по лицу. Стегает нещадно, вкладывая в каждый удар праведный гнев. Манефа не думает о последствиях самосуда, особенно опасного для нее по тогдашним временам. Она — сама справедливость, святая ярость воевавшего народа.

Такой «микрокатарсис» необходим режиссеру для выражения максималистской нравственной позиции. И в сцене этой он обнаруживает вдруг темперамент, взрывая ровное движение сюжета.

Усилил Шамшурин и лирическую ноту, зазвучавшую во второй половине «Безотцовщины». Проявилась она, главным образом, как и там, в натурных съемках. Они реализуют метафорический смысл названия картины. И образ маленького северного городка, самого по себе поэтического и опоэтизированного кинокамерой, полнозвучно входит в структуру фильма. Без этого одноэтажного, приречного мира картина вполовину бы потеряла.

Глеб Панфилов снимал в своих фильмах древние Муром и Владимир. Шамшуринский город — шестисотлетний Тутаев, с его яблоневыми садами, огородами над провалами оврагов, с его доминантой на Борисоглебской стороне — старинным пятиглавым Воскресенским собором, поодаль которого скромно светится свечечка шатровой колокольни.

Перед режиссером возникала заманчивая перспектива: перенести на экран всю стать, архитектурную сочность тутаевского собора, рассмотреть вблизи, на крупных планах, узорочье стен и галерей, переливы изразцовых вставок. Камера могла бы полюбоваться монументальными фресками храма, могла, наконец, поразить грозным ликом Спаса на потемневшей от



«А у нас была тишина»

олифы трехметровой иконе. Однако Шамшурин отказывается от столь соблазнительной для многих других режиссеров возможности.

Причина?

Стилистика его картины вне всякой символики, она взрыхляет глубинные пласты эмоциональной памяти зрителей, рассчитана на сиюминутное восприятие. Режиссер — сторонник конкретной образной структуры, аллегорическая образность ему, видимо, чужда. Лирика, пронизывающая быт, — вот его стихия.

Особой лиричности исполнены в картине волжские просторы, могучее, вздыбленное левобережье великой русской реки. Звенят над Волгой песни, льются слезы, вспыхивает и гаснет любовь. Волга — это и есть как бы само течение жизни, ее вещий смысл — вот он, близкий сознанию этого художника, образ России, ее истоки и будущее.

«А у нас была тишина», как мне представляется, по своим эстетическим параметрам превосходит «Безотцовщину». Здесь психологически мотивированы характеры персонажей — герои не просто декларируют свое отношение к тому или иному явлению жизни, чем зачастую грешили действующие лица первого фильма, а поступают согласно конкретности ситуации, будь то реакция одной из героинь на получение похоронки или стихийный самосуд Манефы над шкурником. Герои, если и меняются, душевно мужают, то не за кадром, как Роман, а на глазах наших, в определенности жизненных обстоятельств. Поэтому-то органичней, свободней игра актерского ансамбля во второй

ленте Шамшурина. Тут не игра, а существование, бытие. Женские образы фильма — удача исполнительниц и режиссера.

Вчерашний дебютант набирает высоту. Но до свободного парения еще далеко: материал пока частенько сопротивляется художнику. И во втором фильме немало художественно неубедительного и даже банального. Пристрастие Шамшурина к мелодраматизму, как к испытанному способу обострения зрительского интереса, осталось неизжитым, тогда как сам жизненный материал диктовал меру отбора средств для его, материала, интерпретации — строгую меру. Сюжетная линия картины, связанная с образом Лидии (она вернулась с войны «в положении», хотя была незамужней), эта линия выглядит откровенно мелодраматичной. Авторы выстраивают традиционный «треугольник», заставляют нас быть свидетелями мучительных объяснений Лидии с безвестным солдатом, добрым в общем-то человеком, полюбившим эту одинокую беременную женщину, чтобы затем, как по мановению волшебной палочки, эту затянувшуюся ситуацию нарушил нашедший Лидию отец ребенка. Объяснение его долгого отсутствия вполне жизненно: «Два месяца по госпиталям после Берлина валялся». Но в системе фильма его появление выглядит как запоздалое оправдание авторов в собственных драматургических «натяжках». Режиссер «проиграл» еще раз излюбленный прием из своей картины-дебюта. Есть в фильме «А у нас была тишина» повторы другого характера. Они повлекли за собой некоторую эклектичность киноязыка. Мы угадываем, в частности, цитаты из «Иванова детства» (игра детей в войну), из недавних «Подранков» (тот же принцип авторского воспоминания, даже актер тот же — Алеша Черствов). Знакомо использование популярных мелодий военных лет, вечных спутников нашего поколения.

Знакомо многое, автор, к сожалению, не избежал банальностей, повторов в своем фильме, он не всегда избирает непроторенные дороги.

Полное раскрытие дарования Шамшурина-режиссера еще впереди. Надо надеяться, что оно придет в свой черед.

Н. Дзюбинская

В контексте Толстого

«ОТЕЦ СЕРГИЙ»
Сценарий и постановка И. Таланкина. Операторы Г. Рерберг, А. Николаев. Художники В. Петров, Ю. Фоменко. Композитор А. Шнитке. Звукооператор И. Майоров. «Мосфильм», 1978.

Несмотря на то, что Толстой ясен и открыт в проповеди своих идей и мыслей, несмотря на то, что сюжет как таковой всегда ярко выражен в любой его вещи, он принадлежит к тому типу художников, слово которых необходимо истолковать расширительно, философски обобщенно. Потому представить прозу Толстого кинематографическими средствами вовсе нелегко: разгадка толстовского текста не лежит на поверхности, тем более — не в сюжете. Все это учитывал в своей работе режиссер Игорь Таланкин. Ему удалось в этом фильме многое и прежде всего — соединить философско-социальный пафос толстовской повести и ее эстетическую самоценность, раскрыть идейные противоречия, характерные для всего творчества Толстого.

«Отец Сергий» — повесть позднего Толстого. Это важно. Важно потому, что создателям фильма в процессе работы над конкретной вещью надо было иметь в виду все творчество Толстого: почувствовать его — со всеми «кричащими противоречиями», о которых, как известно, писал В. И. Ленин, и вместе с тем ощутить нравственное и философское целое толстовского наследия — как единый стиль, как некую метафору пути Толстого. Ибо им предстояло показать через зримый образ главную (и к этому времени — времени написания «Отца Сергия» — уже почти определившуюся) мысль, над которой Толстой думал в течение всей жизни. Которую пытался разрешить в реальном жесте своего собственного ухода из Ясной Поляны — в никуда, по случайности в Астапово.

Эта мысль для Толстого определяющая, ей он посвящает почти все свое творчество. Мысль о человеке нравственном, о том, что

человек должен уйти от неправедной и ложной жизни, должен смирить гордыню, должен слиться с целым миром, стать, как все. Уход человека в момент прозрения — вот что разрешает для себя Толстой, вот над чем думает.

В «Отце Сергии», помимо подробно описанных мотивов ухода как протеста против лжи, фальши, продажности общества, мифологический смысл такого поступка разработан Толстым исчерпывающе полно. И при создании фильма надо было учитывать, что за сюжетом повести стоит целая культура, что в «Отце Сергии» Толстой на художественном примере разрешает свои нравственные поиски, тему человека, ищущего, хотя и тщетно, путь от несправедливой и неправедной жизни к жизни истинной — из тьмы в свет.

Не случайно среди всех рассказов в «Житиях святых» Толстому больше других нравился рассказ об Алексии, божьем человеке: вдруг, по необъяснимым причинам, Алексий бросает мать, невесту, тайно бежит из дому и в нищенском одеянии ведет странническую жизнь — в молитвах и святости; под конец жизни он возвращается в собственный, некогда оставленный им дом и живет в нем неузнанным, под видом странника; лишь перед смертью раскрывает свою тайну. Так уходил от всеобщего поклонения Христос — в пустыню: так же необъяснимо и неожиданно уходил Будда. Об этом, о необходимости изменить собственную жизнь, думает и Толстой: «...всякому старому, религиозному человеку хочется последние годы посвятить богу, а не шуткам, каламбурам, сплетням, теннису, так и мне... всеми силами души хочется этого спокойствия, уединения, и хоть не полного согласия, но не кричащего разногласия своей жизни со своими верованиями, со своей совестью» (слова Толстого, записанные Софьей Андреевной).

Толстой на протяжении всего своего творчества будто проверяет истинность такого поступка на материале современной ему жизни. От ложной цивилизации уходит Дмитрий Оленин («Казаки») — сливается с природой, видит себя в каждом ее проявлении; от бездушия, безликости окружающей жизни, от непонимания уходит Анатолий Нехлюдов («Записки маркера»); так уходит герой толстовских «Записок сумасшедшего»; так, в смерть и в бессмертие уходит Иван Ильич Головин в «Смерти Ивана Ильича», когда: «Кончена смерть... нет ее больше». Уходит Федя Протасов в «Живом трупе»; уходит царь Александр I, становясь странником («Посмертные записки старца Федора Кузьмича»). И недаром, верно, Толстой незадолго до смерти пишет собственный вариант ухода Будды — толстовский «Будда» 1905 года словно сам себя проверяет в преддверии собственного ухода. И точно так же, в подробностях и в главном повторяя уход отца Сергия, уходит от лжи и суетности мира Дмитрий Нехлюдов в романе «Воскресение».

Герои Толстого уходят потому, что «нельзя так жить!» (слова Толстого). В момент такого прозрения человек вдруг замечает оболочку, скрывавшую доселе лживость и бездарность окружающей жизни: полностью меняется его взгляд на мир, и целый мир меняет для него свою окраску. Вот как этот момент описан в «Отце Сергии»: «Касатский... еще со времен корпуса, страстно, именно страстно, любил Николая Павловича... Касатский испытывал восторг влюбленного, такой же, как он испытывал после, когда встречал предмет любви...» И вдруг — весть, неожиданная, непредвиденная, которую при бывшем восторженном восприятии окружающего никак нельзя было ожидать: невеста князя Касатского — «год тому назад была любовницей Николая Павловича». И тут же вся прошедшая жизнь представляется растраченной на пустое, преходящее. Блеск светлой залы тут же представляется обманчивым, фальшивым; улыбка блестящих дам превращается в маску смерти; светская жизнь видится мертвой изнутри: лишь внешне она сохраняет соблазны жизни.

И тогда герой повести бросает свою семью, невесту, знакомых, бросает свет и уходит ради овладения открывшейся ему истиной: стать как все, трудиться в поте лица своего, отказаться от своей исключительности.

Параллельно работе над повестью «Отец Сергий» Толстой пишет роман «Воскресение». Сходство и перекличка сюжетных и идейных мотивов поздней толстовской прозы, ее стилистический аскетизм, приблизившийся на рубеже веков к библейскому, к стилю притчи, дают создателям фильма право на видимые и невидимые связи между повестью и романом. Эти связи почувствованы очень тонко. Князь Дмитрий Нехлюдов почти детально точно повторяет путь отца Сергия. Первая сцена фильма кажется удачной, оправданной и, главное, имеющей особое звучание в судьбе отца Сергия, хотя перенесена она в сценарий из романа «Воскресение». Как и Нехлюдову в романе, такая встреча дарована отцу Сергию в фильме лишь после долгих поисков себя, после мучительной борьбы с искусом гордыни — после бесповоротного воскресения к новой жизни.

Отец Сергий встречает на пароме странника в рубище. Странник охотно рассказывает случайным попутчикам о своей истине, ради которой ведет такую жизнь, за которую его гонят, смеются над ним. Сцена звучит и как эпиграф и как обобщение, хотя и забегает вперед. Под конец, после долгого пути по миру, отец Сергий приходит к слиянию с целым миром — и такая слиянность предстает у Толстого как форма высшего духовного существования.

В страннике на пароме (И. Лапиков) уже в самом начале фильма предсказана дальнейшая судьба князя Степана Касатского: отец Сергий будто глядит в зеркало и видит в нем свое отражение. А потому, когда странник говорит, отец Сергий молчит: он сам после хождения по миру приходит к той же истине — он будто слушает свою мысль, будто себя самого со стороны наблюдает. Отца Сергия в этой сцене камера все время держит на крупном плане: важны его глаза, важен его взгляд, важна его мысль. С первых кадров фильма князь Касатский — уже отец Сергий! Создателям фильма важно, что отец Сергий не проповедует, не учит, не наставляет, а сам слушает старого крестьянина и у него учится. В конце фильма вся сцена повторена — начало и конец соединились в одном пространстве и в едином времени. Лишь теперь, когда душа отца Сергия раскрыта целой вселенной («...его будто выворачивали наизнанку...»), нужна эта встреча. Лишь теперь, в таком контексте, перекрывается ее бытовой смысл — сцена превращается в метафору, звучит символично.

В финальных кадрах режиссер приходит к полному аскетизму формы. На экране дан толстовский текст: «Касатского причислили к бродягам, судили и сослали в Сибирь. В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде и учит детей, ходит за больными».

Вряд ли вызывало затруднение экранизовать и эту часть текста. Но создателям фильма нужно было, чтобы момент узнавания отцом Сергием себя, своей судьбы в крестьянине прозвучал по-особому: как лейтмотив, как то, ради чего написан «Отец Сергий», ради чего написано «Воскресение». По-иному едва ли возможно было представить на экране прозрение отца Сергия, завершение его пути к людям. В такой экранной интерпретации финал прозвучал пронзительно за счет ритма мизансцен, за счёт длины планов, тишины. Сюжетное претворение важнейшей, итоговой мысли повести обытовило бы ее — и режиссер отказался от решения, которое лежало на поверхности.

У Толстого начало и конец повести связаны между собой иначе. В начале никто из окружающих не понимает причин неожиданного поступка блестящего князя Степана Касатского — все в недоумении, осуждают, удивлены. «Событие казалось необыкновенным и необъяснимым для людей, не знавших внутренних причин его». В конце же повести уже не мир глядит на князя Касатского, не понимает его — удивляется, но сам Степан Касатский — отец Сергий глядит на мир, наблюдает его, удивляется. Режиссер подмечает и эту смену оптики внутри повести, подмечает тонко и довольно неожиданно.

На пересечении двух точек зрения на мир построена вся первая часть картины «В миру». Уже с самого начала режиссер хочет



«Отец Сергий».
Маковкина — Л. Максакова,
Отец Сергий — С. Бондарчук

зримо, наглядно представить мысль о неизбежности разрыва Касатского с его кругом: разделение на очевидность (светский быт) и таинство (что в душе) проходит через весь фильм Эти два ряда эпизодов идут параллельно, не пересекаясь ни разу. Режиссер не сталкивает воочию князя Касатского с теми, кого он навсегда и бесповоротно оставит, чья жизнь кажется ему ложью, обманом, началом смерти. Равноправно звучащего диалога в начале фильма нет и не может быть: о чем спрашивать и что отвечать? С светской точки зрения, с точки зрения обыденности, уход князя Касатского немыслим, невозможен, абсурден: объяснения ему нет. Как автор сценария, Таланкин заканчивает первую часть картины открытым вопросом: «А как же князь?» И на этот вопрос нельзя ответить: две разностоящие стороны не могут понять одна другую. Фильм акцентирует эту невозможность понимания неторопливо, детально, нарочито подробно раскадровывая толстовский текст: и то, о чем у Толстого говорится через запятую, будто между прочим, режиссер расширяет до целостных эпизодов. Кадры первой части картины один за другим, подготавливают грядущий уход князя Касатского.

Первая часть фильма увидена с житейской точки зрения, не с точки зрения Сергия: иначе она была бы черно-белой. Внешняя красивость в этой части еще кажется красотой: невеста князя Касатского, бывшая любовница Николая Павловича, княжна Мэри Короткова -

(В. Титова) красива, имеет успех; в фильме о ней спрашивают: «Кто эта красавица?..» Ее красотой ослеплены (как князь Касатский: «Он был очень влюблен и ослеплен»). Блестящая гостиная не предстала еще тьмой.

Последняя встреча князя Касатского с его бывшей невестой Мэри происходит не в миру, как написано у Толстого, а в монастыре — во время службы. В миру такая встреча была когда-то высшей радостью. Теперь точка зрения Касатского на мир изменена; изменена и подцветка происходящего, изменен ритм жизни. Теперь, в монастыре, такая встреча — соблазн, искус, искушение (режиссер посвящает ей третью часть фильма «В монастыре. Соблазны»). Присутствие Мэри в этом эпизоде, принесшей напоминание о той лжи и фальши, от которой он бежал, усиливает драматизм слов отца Сергия: «Ваше преподобие, я ушел от мира, чтобы спастись от соблазнов... За что же вы здесь подвергаете меня им? Во время молитвы и в храме божием».

Генерал (Н. Гриценко), бывший командир привилегированного полка, где служил Касатский, сейчас, в фильме — муж Мэри Коротковой, рассказывает: «А знаете, ваше преподобие, в Петербурге, лет десять тому назад вышел подобный случай. Тогда я командовал полком, и был у меня командиром лейб-эскадрона некий князь Степан Касатский. Красавец. Превосходный товарищ и отличный офицер. Покойный император Николай Павлович отмечал его, все предсказывали ему флигель-адъютантство, невеста — первая красавица...» На экране в это время — бывшая невеста Степана Касатского, ее глаза. Взгляд тревожный, трагичный — до сих пор не поняла поступка Касатского, поняла только, что уход его безжалостен и жесток: жесток своей необъяснимостью, неочевидностью. Потому эта сцена в фильме драматична. Потому Мэри Короткова здесь не ослепительна, не покойна: ее красивость уже не бесстрастна, не равнодушна — красота встала вровень со страданием. Будто она повторяет про себя вопрос, который задала всему миру Софья Андреевна Толстая: «Он всеми любим и уважаем. Ему все подчиняются, и так хорошо жить, имея такого разумного, любящего руководителя. Он занят любимым литературным делом, оно приносит ему любовь людей, славу и деньги, чего же он ищет?..» В. Титова играет в этой сцене растерянность от непонимания, невозможность понять.

Очевидная, бытовая логика и незримая логика ищущей себя души сталкиваются в подобной ситуации впрямую. Уезжает Дмитрий Оленин, и его не понимают; на поле сражения рвется Андрей Болконский, и его не понимают; в Сибирь вслед за Катюшей Масловой едет князь Нехлюдов — тоже не понимают. И блестящий князь Касатский — первый во всем, всеми любимый, всеми признанный: «В день покрова Касатский поступил в монастырь». У Толстого одна фраза. В фильме она развернута в целую судьбу.

У Сергея Бондарчука, исполнителя главной роли в фильме, была воистину сложная задача: сыграть одну фразу толстовского текста так, чтобы поверили, чтобы невидимые со стороны причины ухода, готовность к нему стали реальностью, необходимостью.

И. Таланкин смещает хронологию повести. С первых же кадров он показывает не князя Касатского, которого любят, которым восхищаются, которому завидуют, а отца Сергия.

В таком пространственном и временном восприятии толстовской прозы видится истинное, глубокое понимание творчества Толстого. Уход его героев не географичен, хоть происходит всегда из одной реально существующей точки в другую (из Петербурга на Кавказ, от мирной жизни на поле битвы, из светской залы в монашескую келью). Такой уход не измерить астрономическим временем: он и мгновенен и бесконечен.

Князь Касатский уходит из мира в монастырь: «Поступая в монастырь, он показывал, что презирает все то, что казалось столь важным другим и ему самому...» Он спасается от соблазнов мира, но впадает при этом в грех гордого уединения. После, из-за гордыни и честолюбия, он переходит в столичный монастырь, но и здесь предстоят великие соблазны. Отец Сергий уезжает в Тамбовскую пустынь,



«Отец Сергий».
Отец Сергий — С. Бондарчук

в Илларионову келью, становится затворником. Но там постепенно уничтожается его внутренняя жизнь, к которой он стремился; ее подменяет жизнь внешняя. И снова решение: уйти, скрыться. Как впоследствии сам Толстой, отец Сергий до мелочей продумывает свой надвигающийся уход: «..он приготовил себе мужицкую рубаху, портки, кафтан и шапку... Сначала он уедет на поезде, проедет триста верст, сойдет и пойдет по деревням». И отец Сергий уходит к Пашеньке: в ней он видит то, чего недоставало ему самому; и тут, среди убогой святости Пашенькиного быта, принимает последнее решение — уходит в последний раз, навсегда, по деревням и селам. Пять уходов. Другой писатель, возможно, остановился бы на одном либо на самом факте просветления души. Для Толстого же важно то, что происходит после мгновенного просветления: Толстой начинается там, где приподнята завеса в д р у г о й мир, в мир души.

Это и надо, верно, играть. Играть то, что в тексте Толстого бывает выражено одним словом, одной фразой; что может остаться в пробелах, в многозначных пустотах толстовского текста. Сергею Бондарчуку удалось разгадать эту сложнейшую особенность в творчестве Льва Толстого. Удалось во многом благодаря режиссерскому рисунку роли, продуманному до деталей и выстроенному строго в соответствии с главной идеей произведения.

Уже в момент первого просветления Степа-

на Касатского оператор Г. Рерберг снимает его со спины — уходящим из затемнения первого плана в свет, мерцающий в глубине кадра (операторски такое ощущение толстовского текста, как тьмы и света, передано в фильме мастерски). У героев Толстого выбор этот происходит между добром и злом, между истиной и ложью, между светом и тьмой. Промежуточных состояний у героев Толстого нет. Поэтому в фильме нет полутонов, мизансцена ухода стала неким приемом, начиная с того момента, когда в блестящей гостиной все ошеломлены поступком князя Касатского.

У отца Сергия в исполнении Бондарчука — минимум движения, пластика доведена до предельного лаконизма. Все внимание сосредоточивается на внутренней, духовной жизни. В фильме ему предстоит не только реально совершить все пять уходов, но, главное, продумать их. Так рождаются монологи отца Сергия, которых нет в повести. Сергий постоянен и аскетичен — внешне, покоен, но не смирен, не смиренен — внутренне. На этом ощущении душевного мятежа строит С. Бондарчук переход отца Сергия от самолюбия, самолюбования, гордыни — к любви, к любованию миром. Эту главную толстовскую мысль актер все время как бы держит в поле внутреннего зрения. Всей своей игрой он с самого начала предвещает будущие слова отца Сергия к Пашеньке: «Пашенька! Я не святой человек, даже не простой, рядовой человек: я грешник, грязный, гадкий, заблудший, гордый грешник, хуже, не знаю, всех ли, но хуже самых худых людей». Слова не пророка, а раскаявшегося человека, прошедшего долгий и, в сущности, трагический путь сомнений и исканий, путь от мира к — по миру.

От всеобщего поклонения, от искуса всеобщей любви отец Сергий хочет уйти в неизвестность, стать вровень с другими: не вещать среди толпы, но затеряться в ней. Мысль о странничестве, об уходе овладевает им тем больше, чем большую славу разносит молва о его даре исцеления.

Вплоть до последнего и истинного воскресения души отца Сергия за ним движется народ, падает пред ним на колени, ждет благодеяний, исцеления, помощи. Верующие признают за ним исключительность, избранность, как когда-то свет признавал ее в князе Касатском.

На протяжении всего экранного времени отец Сергий задает себе пилатов вопрос: что есть истина? Истина не может открыться, когда суд светской залы либо восхищение скоморошьей толпы еще не безразличны. Не может открыться и тогда, когда, уйдя от всего мирского, освободившись от всех радостей и хлопот светской жизни, он по-прежнему остается рабом собственной гордыни. Ложность поисков оправдания своего бытия в этом мире, иллюзорность временной правды, иллюзорность истины на разных этапах монашеской жизни — вот основная канва толстовского произведения, которая обнаруживает себя и в фильме.

Толпа юродивых, калек, каликов перехожих окружает отца Сергия. Он же пророчески молчит, благословляет толпу и ощущает происходящее как ту же ложь, как тот же грех.

В минуту наибольших сомнений отец Сергий пишет письмо преосвященному Никодиму, кается пред ним, и старец указывает отцу Сергию на самый страшный грех — грех гордости. Человек, затворившийся в келье и принимающий как должное свою исключительность, — великий грешник. Самосовершенствование, по Толстому, возможно лишь в общении с людьми: если же человек ищет оправдание своему греху и доволен собой, он мертв.

Единственная красота и единственное таинство — это человек и природа, и единение и слиянность их приносит добро и покой. Потому последняя часть фильма так неожиданно много уделяет внимания русской природе, бесконечной равнине Руси. Такая равнинность рождает русского странника. Странничество, к которому приходит отец Сергий после встречи с Пашенькой, истинно и непреходяще. Оно скромнее и незаметнее внешне, менее суетно. Режиссер фильма все время имеет это в виду. Финал картины очень точно передает главную толстовскую мысль: внешние, легко достижимые добродетели сменяются невидимыми, духовными.



«Отец Сергий».
Отец Сергий — С. Бондарчук,
Пашенька — А. Демидова

Гордыня затворившегося в келье человека сменяется любовью к целому миру. Как у самого Толстого: «Я полюбил хороших людей,.. и я признал истину, теперь мне стало все ясно» (из «Исповеди»).

Тема гордыни, тема избранности берет начало в эпизодах детства. Детство Стивы Касатского в фильме — не воспоминание; оно не отвечает бытовой хронологии, оно ценностно само по себе. Стива Касатский кричит: «А вы, господин капитан, лжец! Вы солгали! Вы запятнали честь офицера!» (текст автора сценария). Здесь снова раскадровка толстовского текста, передача косвенной речи через прямую, с восклицанием после каждого слова — верно от детской вспыльчивости. (Сам Толстой очень осторожен со знаками восторга либо удивления в своей фразе).

В фильме режиссер нарочито снимает все сцены из детства словно впрямую, через чистый сюжет, через реальный диалог. В этой части картины еще всем понятно, что гордыню маленькому Касатскому простить можно.

Но детство — это еще и некая пространственно-временная точка, из которой (не только хронологически и не столько) выходит вся будущая жизнь. Вот почему режиссер дает сцены из детства и в начале и в конце фильма. Уже в детстве заявлена личность, уже налицо ее незаурядность и исключительность; уже теперь, в начале, есть претензия, есть некое мессианское видение своего предназначения. Все детство — будто предтеча грядущей жизни князя Касатского — отца Сергия (то, что сыграет затем Сергей Бондарчук). Уже в эпизодах детства Стивы Касатского создателям фильма удалось передать космическое ощущение толстовского героя в пространстве: это ощущение у Стивы такое, что будет и у взрослого Касатского; лишь

различны будут внутренние причины его.

Операторски ощущение человека как центра мироздания передано через повторяющуюся мизансцену: герой и целая вселенная вокруг, словно все мироздание, в фильме открывается вопрошающему отцу Сергию, а ответ дает Россия — будто некая лирическая величина; она постоянный участник всякого диалога.

Природа в прозе Толстого, как и в фильме, не бездушна, не безразлична; ее красота истинна, жизненна, дарует покой и счастье. Такой была природа для Оленина. Такой ее видел под Аустерлицем Андрей Болконский, и вся его прошлая жизнь, оставленная навсегда и бесповоротно, показалась пустой, никчемной: «...все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба». Такой показана природа и в фильме «Отец Сергий».

Не случайными кажутся в фильме переклички с Достоевским. И для Толстого и для Достоевского роково важен вопрос о вере, о другой жизни: есть бог либо его нет. Воскресение в творчестве Толстого и Достоевского — метафора постоянная. Мимо этого не пройти. Среди всех кинематографических средств надо было найти некий эквивалент этой незримой метафоре. Режиссер находит его.

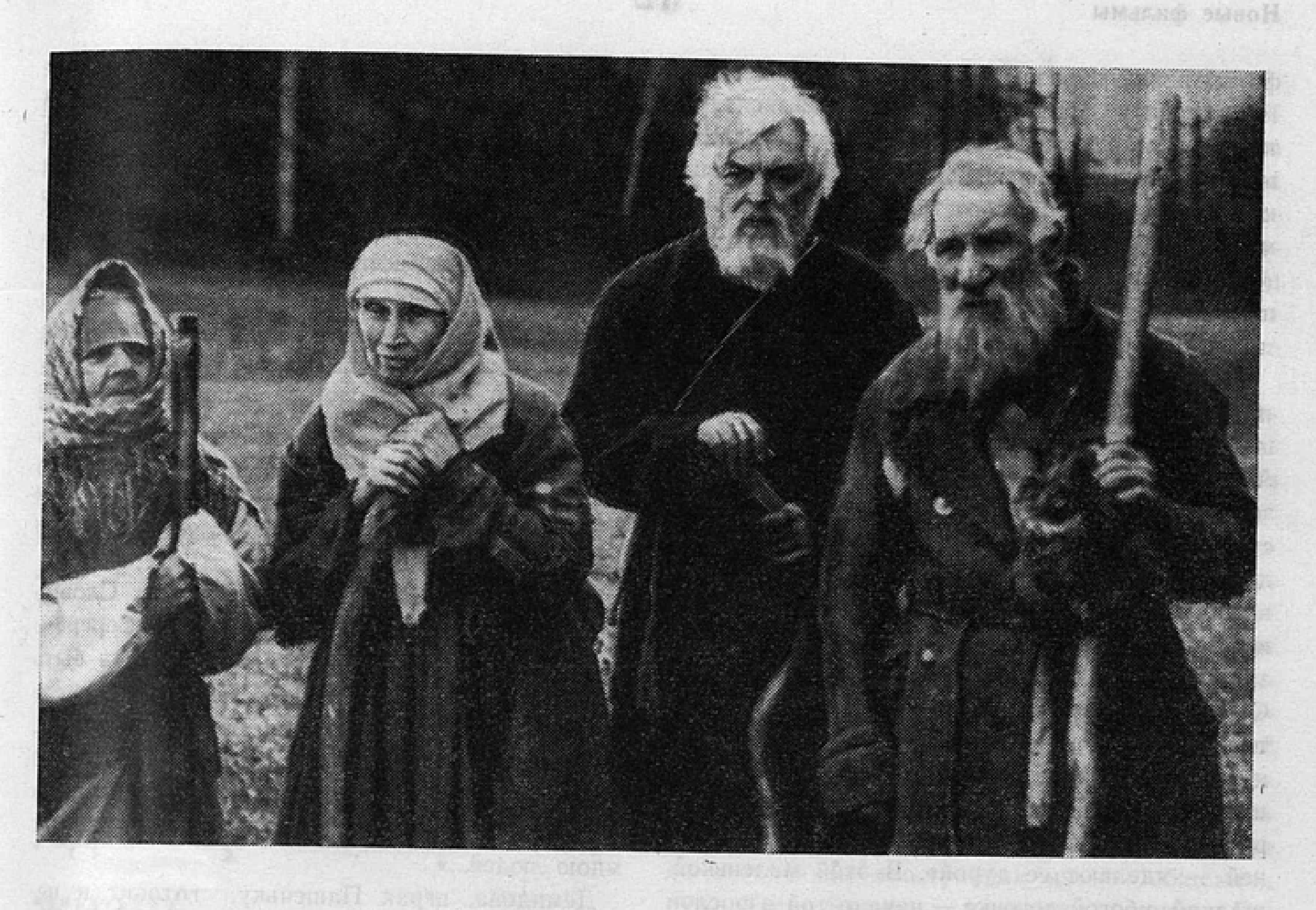
Вот отец Сергий кается перед послушником, и: «Постой, Алеша...» У Толстого послушник не назван, сцена не расписана в диалог. Фильм же представляет эту сцену исповедальной, останавливает на ней особое внимание. Откуда Алеша? Алеша из Достоевского, из «Братьев Карамазовых»? Верно, да. Для Достоевского он — сила утверждающая, в противовес разрушительной истине Великого инквизитора и по-евклидовски разумной теории Ивана Карамазова. Алеша и старец Зосима — вот то, что противостоит злу.

Алеша в фильме немногословен: входит, подливает масло в лампаду. Но именно пред ним кается отец Сергий: «Постой, Алеша. Я должен покаяться перед тобой. Блудница искушала меня — и я возжелал ее, похоть овладела мною, разум мой помутился. Господь не дал мне пасть, но я страшусь, что могу не устоять перед дьявольским соблазном и погубить свою душу...» Слова человека — не святого. Человека, подверженного всем человеческим чувствам и страстям. Толстой (как никто, может быть, другой из русских писателей) знает, что без человеческой страсти, без соблазнов, греховности невозможно воскресение души. И чем страшнее, безобразнее, никчемнее падение в грех, тем чище, необратимее, истовее жажда воскресения.

Развитие этой мысли начинается уже в сцене с Маковкиной — сцене искушения. Отец Сергий чувствен, не бесплотен. В противном случае не было бы трагедии (или: в чем была бы?). Не было бы искушения, не было бы борьбы, не было бы, верно, и тайны искупления. Не было бы воскресения.

Отец Сергий воистину величествен и красив лишь после искушения злом. Он красив язычески, непозволительно порой прекрасен; он слишком сложная система, чтобы внешне выявить смирение.

Вся сцена с богачкой, красавицей Маковкиной (Л. Максакова) — сцена о воскресении души через искушение, через соблазн, через блудницу. Об этой встрече у Толстого: «Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели когда друг друга: они никогда не видались, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу». И этим стилистически каверзным повторением «друг друга» у Толстого сказано все: некое лишь двоим открывшееся духовное родство, таинство двух роково встретившихся жизней, узнавание друг друга по одному дуновению мысли. Такой взгляд надо было сыграть. И Л. Максакова сыграла его. Жаль только, что фильм прошел здесь мимо главного в судьбе Маковкиной: «Через год она была пострижена малым постригом и жила строгой жизнью в монастыре». Главное в этой судьбе то, что через год после встречи с отцом Сергием блудница Маковкина стала матерью Агнией. Хотя, пойдя на эту купюру, режиссер не пропустил, что для Маковкиной встреча с отцом Сергием была роковой. Когда красавица Маковкина возвращается из кельи отца Сергия, звучание всей сцены уже не мажорное; на месте недавних гульбищ и



«Отец Сергий»

скоморошьих игрищ теперь сжигают соломенное чучело. Фольклорный обряд: хоронят старое солнце — ради воскресения нового.

Мысль Толстого о том, что путь к воскресению души, путь к людям, а значит, и к истинному лежит через великие преодоления, эта мысль достигает кульминации в эпизоде с дочкой купца (О. Анохина).

Пережив падение, отец Сергий снова уходит: из кельи — в мир, к людям. И этот-то момент истинного воскресения души и есть высший, истинный момент его человеческого прозрения.

Последний этап житья отца Сергия в келье режиссер окружает шутовством, скоморошеством, юродством, подробно снимает окружающую его толпу: каждого в отдельности, крупным планом, с возгласами и восклицаниями. И. Таланкин учитывает традицию русской культуры, учитывает судьбу русского странника — он всегда в центре толпы, среди шума, среди юродства.

Эту традицию тонко почувствовал и Г. Бурков. Купец в его исполнении традиционен по отношению к смеховой культуре Древней Руси. Всем своим естеством он претендует на осмеяние и хохот. Он не вписывается в привычный, изначально данный ритм картины. Он будто из другой эстетической системы, из другой живописной школы. «Отец святый, благослови дщерь мою болящую исцелить от боли недуга...» И валится ниц, сверкая начищенными сапогами.

Последняя часть картины — «По миру» — особенно удачна по режиссерскому замыслу и цельна по актерскому исполнению. В истории кинематографа есть еще один фильм по повести Толстого «Отец Сергий»: это фильм 1918 года режиссера Я. Протазанова с И. Мозжухиным в главной роли. Протазановский

фильм неким образом обошелся без Пашеньки. Но именно у Пашеньки, рядом с ней, следуя толстовской мысли, обретает свою выстраданную истину отец Сергий. Здесь, в доме Пашеньки, среди нищеты и убогости, и есть, по Толстому, единственно возможная святость: здесь низ (быт) и верх (идея) сходятся, образуют гармонию. Потому встреча с Пашенькой так необходима. Для фильма эта часть решающая.

Жизнь Пашеньки режиссер снимает словно в единый миг и навсегда застывшей. Пашенька, на роль которой режиссер пригласил Аллу Демидову, всегда в одной и той же позе, с одним и тем же выражением на лице, с одинаково положенными руками. Ее жизнь — действительная — проходит будто в чьем-то воспоминании. Либо сне. Вот отец Сергий идет вдоль берега реки, на берегу рыбаки забрасывают невод. Здесь, на берегу, отец Сергий засыпает и видит сон. Детство: в гостиную вводят некрасивую, жалкую девочку, кузину Пашеньку («...Примите в свою компанию кузину Пашеньку...»), и надо с ней играть, а скучно, и дети хохочут, смеются над ней — «делают ее дурой». В этой маленькой, жалкой, убогой девочке — начало той взрослой Пашеньки, Прасковьи Михайловны — высохшей неудачницы, которую играет Демидова.

Во сне отца Сергия кто-то постоянно играет на пианино. И теперь, в доме Пашеньки, спустя уже столько лет, все время играют и играют, ударяют по клавишам. «Так ли она все несчастна, как была тогда...» — думает о ней отец Сергий. В фильме метафорой всей жизни Пашеньки становится одна мизансцена: детские личики, выглядывающие из-за ширмы; и плачет ребенок.

У Пашеньки, какой играет ее Алла Демидова, — постоянное безумие и одновременно покой во взгляде: словно знает уже всю истину о жизни и приняла ее. Лицо юродивой — и руки, ссохшиеся, восковые. Единственная часть в фильме не живописна — иконописна, это та, что посвящена Пашеньке. Цветовая палитра живой жизни здесь не годится. Вся сцена с Пашенькой — желто-серая. Цветовое решение здесь связано не с точкой зрения на мир, а с настроением: будто вся жизнь давно отцвела, как старая фотография выцвела. Пашеньку от рождения подняли на смех, и она от рождения приняла на себя такую роль и уж, верно, забыла думать, что это роль, лишь помнит, что после всякого выхода надо получить аплодисменты. И потому Пашенька всегда будто чего-то ждет, будто что-то еще недосказано. От этого — скованность ее позы, постоянная полуулыбка: то ли засмеяться, то ли заплакать? Ее всегдашний полувопрос к жизни: за что? Спрашивает: «...Что ты, Стива. Ты смеешься. За что вы всегда смеетесь надо мной...» — и смеется сама, на всякий случай. Как если у юродивого отнимут копеечку, он и смеется и рыдает одновременно.

Такой видит Пашеньку Демидова. Словно оправдывает сказанное о ней отцом Сергием: «Пашенька именно то, что я должен был быть и чем я не был. Я жил для людей под предлогом бога, она живет для бога, воображая, что она живет для людей. Да одно доброе дело, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствованных мною людей...»

Демидова, играя Пашеньку, готовит и неизбежность воскресения отца Сергия: теперь он для нее простой человек, такой же, как и она сама, — такой же жалкий, такой же одинокий; теперь ему можно не только покаяться, но рассказать о своей жизни: «...надо было как-то жить, а я ничего не умела...»

Да, Толстой открыт и ясен в проповеди своего слова. Но глубина духовного смысла толстовского слова едва ли очевидна в отдельном сюжете, вне контекста всего толстовского творчества. И создатели фильма пошли по правильному и, вероятно, единственно возможному пути в настоящем искусстве: они представили толстовское слово во всей его многоплановости, за сюжетом повести увидели главные мотивы всего творчества писателя и пытались именно их — не только сюжет «Отца Сергия» — сделать достоянием экрана. При этом слабые стороны мировоззрения Толстого, ложность его идеи спасения души через нравственное самоусовершенствование личности не ушли из поля зрения создателей филь-

ма. Мучительный путь духовных поисков, который проходит в фильме взыскующий истину герой Толстого, обнаруживает свою иллюзорность. Отцу Сергию кажется, что воскресение души свершилось. Нам, сегодняшним зрителям, его заблуждение очевидно.

...В финале картины в той же самой, что и в начале, сцене на пароме со странником в рубище одна едва уловимая деталь меняется — все уже слегка заносит снегом. Теперь больше слов не нужно. Теперь и странник в рубище молчит: глядит вослед уходящему отцу Сергию. А отец Сергий идет дальше: как шел до Пашеньки, сходясь и расходясь со странниками и странницами и прося Христа ради хлеба и ночлега.

Ю. Щекочихин

Адаптированная жизнь

«БЕЗБИЛЕТНАЯ ПАССАЖИРКА»
Сценарий В. Сухореброго. Постановка Ю. Победоносцева. Оператор Б. Середин. Художник Л. Безсмертнова. Композитор Л. Критская. Звукооператор Г. Давид. Центральная киностудия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

Я вышел из кинозала. Открыл дверь, шагнул на тротуар. Стояла зима. Неожиданно теплая в этом году: днем —30, ночью до —45. Кругом пели птицы. Перья их блестели на солнце. Меня окликнули из табачного киоска: «Простите, вам не нужна «Ява» в мягкой обложке стоимостью тридцать копеек?» Я вежливо отказался: кто курит в наше время? Только лишь злодеи из нехороших фильмов да иностранные шпионы?

Вот так, значит, вышел я из кинозала. И, как поется в известной песне, «все стало вокруг голубым и зеленым». Наверно, так уж устроен человек, что, наблюдая жизнь, которая проходит перед ним на киноэкране, он неминуемо будет сравнивать ее с той, истинной, в которой он не зритель — участник. Конфликт, которому он был свидетелем в течение полутора часов кинокремени, будет мерить на свои, собственные конфликты. Наконец, вопросы, которые будоражат его самого, он будет сопоставлять с теми вопросами, которые решает для себя герой фильма: насколько они волнуют, насколько они реальные, а не надуманные вопросы.

Понимаю, в кино ходят и развлечься, и посмеяться, и сбросить с себя хоть на час-полтора груз житейских забот. Понимаю, что нельзя подгонять труд сценариста, режиссеров, операторов, актеров к железным канонам сиюминутной газетной публицистики. Но если авторы изначально ставят себе задачу не развлечь зрителя — преподать ему урок? Если фильм, который прошел только что перед нашими глазами, не из жизни дремучего средневековья — из нашей, современной жизни? Если герои его — не инопланетяне и передвигаются они не в «летающих тарелках» — в современных поездах и автомобилях? Если не на загадочном иностранном языке общаются они друг с другом — на нашем, родном... Если так, то с каких еще точек отсчета, кроме истинности и правдивости в выражении жизни, можно подойти к нему? Особенно если предназначен фильм не зрителю «вообще», а зрителю молодому? Если фильм этот создан не самодеятельным коллективом, который сегодня — оперетку, завтра — «Гамлета», а снят на студии детских и юношеских фильмов имени Горького, где, казалось бы, хорошо должны знать, кто же такие — сегодняшние семнадцатилетние: как они говорят, чем дышат, о чем размышляют. Где, хотелось бы думать, тонкие и умные редакторы тактично направляют авторов, как в детской игре: холодно, совсем холодно, теплее, горячо...

Я не собираюсь строить догадки, как мог выйти на экраны фильм «Безбилетная пассажирка», пройдя через многочисленные редакторские инстанции. Почему первая же инстанция, прочитавшая сценарий, не увидела: это псевдожизнь, псевдоконфликт, псевдогерои выдаются за правду жизни. Фильм-то уже поя-

вился. И хотя после драки кулаками не машут, мне хочется просто понять, как же делается, вернее даже — как лепится фильм будто бы о молодежных проблемах, будто бы для молодежи, будто бы правдивый.

Уже после того как я посмотрел «Безбилетную пассажирку», я прочитал аннотацию фильма, где изложены и его сюжет, и идея, которая так увлекла авторов, где учтены законы рекламы, а также содержится подсказка непросвещенному зрителю. Аннотация не дала мне ничего нового: фильму, по крайней мере, соответствует полностью. Но именно она заставила взяться, как говорили в старину, за перо, то есть сесть за машинку. Именно эти две странички текста раскрыли мне, как же мастерился фильм «Безбилетная пассажирка», какая суть остается, если вынуть из картины все красивенькие пейзажи (которые, к счастью, теперь уже научились снимать все операторы), если отвлечься от суперсовременного мебельно-галантерейного интерьера середины семидесятых годов (которым — опять же, к счастью — наша промышленность начинает обеспечивать не только киногруппы, но и всех желающих).

Итак — цитирую:

«Это история семнадцатилетних Антона и Нинки, штукатуров одной из современных строек.

Окончившая училище Нинка приезжает в небольшой поселок, на стройку, по приглашению своих друзей, окончивших то же училище на год раньше. В общежитии она застает только одного незнакомого парня, собравшегося уезжать отсюда на БАМ. Общительная Нинка тут же сообщает Антону, что друзья пригласили ее в свою бригаду, из которой хотят прогнать какого-то противного парня. Работает-то он ничего, да важничает больно, не хуже какого-нибудь Онегина, что ли... В пылу откровенности Нинка признается в заведомом недоброжелательстве к тому парню и выражает опасение: а вдруг он, жаба болотная, не захочет уехать?

И тут ее собеседник вскидывает на плечи рюкзак, отдает ключи от комнаты и убегает, дав ей понять, что он и есть тот самый парень. А Нинка потрясена содеянным злом. Обидела ни за что ни про что хорошего человека! И она бросается догонять его. Он уже на вокзале. Вот купе поезда. Дано отправление — и вдруг Антон видит входящую к нему в купе Нинку! Она просит прощения, смущена, а он утешает ее: все равно он бы уехал — страна такая большая, по весне его всегда тянет на новые места.

Бдительная проводница разоблачает безбилетницу и сдает ее на ближайшей станции в дорожную милицию. Нужно заплатить штраф — 10 рублей, а у Нинки только рубль... И тут приходит спаситель — Антон. Вынимает десятку и «выкупает» Нинку. Он ради нее спрыгнул с поезда. Они в привокзальном буфете. Нинка уговаривает добрую официантку купить у нее сумку и возвращает Антону 10 рублей, а сама убегает. Антон принимается искать ее в незнакомом городе. Проходит по улицам, площадям, рынку, парку культуры. Наступил вечер. Находит он Нинку в фойе кинотеатра. Она успела заметить входящего Антона и нарочно села за столик к первому попавшемуся любителю пива, заводит с ним разговор. Антон недоволен. Парень ничего не видит и не понимает, принял внимание Нинки за чистую монету. Но при выходе из кинотеатра она его отталкивает от себя и прогоняет. И только тогда он замечает щуплого Антона. Кажется, одним пальцем можно сразить такого, однако нет: Антон получает сначала по носу, но затем так ловко увертывается, что падает на скамейку в саду его противник. «А я думала, ты из бригады ушел, потому что слабый!» — с восхищением признается Антону Нинка.

Ночь на вокзале. Утром Нинка уговаривает Антона отложить временно поездку на БАМ, а пока устроиться на любой ближайшей стройке. Так они и поступают. Приветливый прораб Тофик Максудович сразу смекает ситуацию и нравоучительно высказывается по адресу Антона: мошкары, мол, и трудных условий климата мало кто боится, а вот с людьми ладить дано не каждому. Вот и бросает человек в одном месте недоделанное дело и отправляется в другое. Куда это годится? А Нин-



«Безбилетная пассажирка».
Нинка — Т. Догилева,
Антон — К. Кравинский

ка сразу принимает на себя опеку над Антоном, не поладившим с ее друзьями.

Здесь, на стройке, Нинка узнает, что Антон регулярно посылает деньги родителям. А у нее нет никого, и она умоляет не отвергать ее помощи. Еще узнает она, что Антон умный, начитанный, образованный. А Антон восхищен простодушием, обаянием Нинки, легкостью, с которой она принимает любые кардинальные решения, ее материнской заботой и добротой. Нинка становится дорога ему как друг. И он признается ей в этом в момент, когда они вдвоем штукатурят квартиру в строящемся доме. Что же делает в ответ Нинка? Она тоже полна самых нежных чувств, но они ее распирают, она должна поделиться ими со всеми. Она пишет восторженную заметку об Антоне в местную многотиражку, и все ребята шутят, смеются. Антон задет, рассержен и в пылу убегает со стройки. Но в вагоне поезда... снова застает все ту же безбилетную пассажирку. Она заставляет его вернуться и довести до конца начатую работу...»

Вот и все. Конец фильма.

Извините, что такой длинной цитатой я занял ваше внимание. Просто я еще раз сам убедился, что аннотации читать надо. И не только нам, зрителям. Авторам фильма, наверное, это тоже бы не помешало. И лучше даже (хотя, понимаю, как трудно сделать это технически) — не после, а во время работы над фильмом. Потому что именно здесь наглядно видно, какими искусственными органами заменена живая ткань жизни, какие сентенции выдают авторы молодому зрителю, как «гримируются» герои под наших современников, вы-

ставляя напоказ неуклюжие «мазки», выясняющие некомпетентность «гримеров».

В последнее время появились и прочно заняли свое место и на экране и на сцене произведения на «производственную тему». Нет, не фильмы и пьесы «из жизни» токарей первого разряда, или сталеваров, или монтажников-высотников. «Производственными» эти произведения стали называться потому, что показывали, как разворачиваются эти самые, известные нам еще по школьным программам, «производственные отношения» в нашей будничной жизни, как формируют они мораль человека, как заставляют его делать серьезный нравственный выбор. Нам дороги эти произведения и своей искренностью, и своей глубиной, и, главное, тем, что заставили серьезно задуматься над проблемами, над которыми не каждый из нас и не всегда думал. Не только мы доверились художнику, но и художник — нам, зрителям: была учтена не только наша зрительская искушенность, но и наша гражданская зрелость.

Но, увы, одновременно появились и произведения «под производственную тему», где, кроме чисто внешних примет сегодняшнего завода, стройки, совхоза, нет ничего, что напомнило бы нам героев этих заводов, строек и совхозов, которые живут рядом с нами, держат в руках не бутафорские — настоящие мастерки и размышляют не над заданными сценарием проблемами, а над теми, которые волнуют их.

На Западе издаются, как известно, адаптированные произведения Толстого, Достоевского, Шекспира. Такие книжечки в тонких бумажных переплетах (сто страниц — вся «Война и мир»), говорят, даже пользовались успехом у молодежи. Конечно, обидно, когда таким образом профанируются великие образцы нашего классического наследия, нашего национального достояния. Но не обидно ли, когда «адаптированный» вариант такого типа делается даже не на высокой литературной основе, а так, сшивается белыми нитками из будто бы самой жизни, из будто бы проблем будто бы молодого рабочего.

Обозначив свой фильм актуальной формулой «из жизни семнадцатилетних штукатуров», авторы «Безбилетной пассажирки» тут же получили повышенный проходной балл. Ведь в самом деле, фильмов, где главный герой был бы молодым рабочим, у нас, увы, немного. Но написав — «из жизни», авторы стали жизнь эту конструировать, мне кажется, не по творческому баллу — по баллу проходимости, притом проходимости высокой.

Нинка, а не Нина — в отличие от Антона, который не Антошка. Это, так сказать, психологические различия героев.

Он, этот «Онегин, что ли»— и работает-то неплохо, и хулигану дать отпор может, и о родителях заботится, и одиннадцатый класс заканчивает, и на БАМ собирается, и историю дипломатии привозит ему отец. Спас бы еще этот герой из огня ребенка — цены бы ему не было.

Она — эта «безбилетная пассажирка» — проста и будто бы естественна, самоотверженна, малообразованна, душевна, может ради друга не только сесть в поезд без билета, но и вытащить его из полыньи.

Два героя. Два хороших молодых человека. Два наших семнадцатилетних современника.

Но почему же так не хочется им верить? Да потому, что богаче они, настоящие, тоньше, глубже.

Вот диалог, который происходит между Нинкой и Антоном в процессе, так сказать, оштукатуривания стен:

«Нинка. А вот хорошо бы в этот угол шкаф поставить! А? Ты как считаешь, Антон?

Антон. Я никак не считаю. Вот кто сюда поселится, пусть тот считает, шкаф ему сюда ставить или, может, секретер ему сюда ставить.

Нинка. Секретер?

Антон. Да!

Нинка. А что это такое?

Антон. Это особый вид письменного стола. В нем много ящиков, полочек. А когда не работаешь, все это закрываешь специальной выдвижной крышкой.

Нинка. Ы-ы! Отличная вещь. Самое главное — пыль не надо стирать.

Антон. Положи-ка растворчику!

Нинка. А вот сюда бы, знаешь, что надо поставить? Трюмо! Слышь!

Антон. Слышу.

Нинка. Тоже отличная штука. Это зеркало. Только большое такое очень, посмотришься, и всю видно! С ног до головы! Правда, его конечно, лучше к окошку поставить. Свету побольше и... вообще...

Антон. Поставь! Поставь!

Нинка. А-а! Ну что ты за человек такой, Антон? Ну даже пофантазировать не даешь!

Антон. Да я не против, подбрось раствору, а дальше хоть до утра фантазируй.

Нинка. Кровать — туда! И торшер! Чтоб книжку удобней читать было! А, Антон?

Антон. А?

Нинка. Любишь книжки читать в постели?

Антон. Ты знаешь, пожалуй, люблю. И кофе люблю в постели!

Нинка. И ковер на стену! Правильно? Знаешь, какой я видела у одной ковер?! Антон, нет, ты послушай! Значит, ночь над восточным городом, месяц бледный... Ты слушаешь?

Антон. Да!

Нинка. Звезды кругом, и два всадника от города мчатся... Ты слушай меня, что я тебе говорю! У переднего — красавица в объятиях, а сзади верный друг смотрит, нет ли погони. Красиво!

Антон (*смеется*). Нинк, ты знаешь, кто ты такая?

Нинка. Ну?

Антон. Ты буржуазка с мещанским уклоном!..»

И так далее, и тому подобное.

Я не случайно процитировал именно этот диалог героев, потому что сам диалог в фильме не случаен. «Конструируя» современных семнадцатилетних штукатуров, авторы картины закладывают в них именно такие характеристики: уровня «секретер — трюмо». Но ведь все-таки время идет. То, что было актуально вчера, — смешно сегодня. То, что отличало героев фильмов пятидесятых годов,— сейчас нелепица, штамп, к тому же еще изрядно устаревший.

Сидя в кинозале, я с интересом наблюдал за игрой актеров, исполняющих главные роли: Татьяной Догилевой (Нинка), Константином Кравинским (Антон). Я понимал, что актер — в плену у текста, который написан сценаристом, и в какой-то мере — в плену у режиссера: он направляет каждый актерский шаг. Меня не особенно занимали грани мастерства совсем еще молодых актеров: наверно, режиссерский замысел они воплотили и не хуже других исполнителей, которые могли быть на их месте. Я пытался понять только лишь одно: каково играть молодым актерам своих ровесников и произносить в фильме слова, которые обнаруживают какой-то допотопный уровень мышления?

Ну хотя бы:

«Антон. А вообще — дворянин я!

Нинка. Иди ты!

Антон. Правда! И даже фамилия у меня Трубецкой — никогда не слышала?

Нинка. Слушай-ка, а как же... Дворяне же, они терпеть не могут работать.

Антон. Ну, как известно, в семье не без урода!

Нинка. Скажи, а вот Онегин, он тоже дворянин был, да?

Антон. Да! О!»

Из чьей же жизни этот фильм? Ах да, конечно, «из жизни штукатуров». Так что, значит, все можно? Пошлость напополам с елейностью, примитивностью, словом, «адаптированный вариант».

Но не бывает отдельной жизни у семнадцатилетнего штукатура, семнадцатилетнего маляра, школьника, учащегося профтехучилища. Есть общие законы возраста — правдивые. Есть общие законы искусства — честные.

Вряд ли обрадуется настоящая Нина-штукатур — та, которая есть в жизни,— увидев свою коллегу по профессии в фильме, Нинку, постоянно восклицающей: «А-а-а! Ы-ы-ы! О-о-о!»

Схематизм, упрощение характеров героев неминуемо ведет к схематизму конфликтов, в том числе и производственных, которых авторы фильма тоже пытаются коснуться.

С самого начала нам предложено с полным сочувствием отнестись к желанию Нинки за-

нять дефицитное место в бригаде штукатуров, изгнав из нее эту «жабу болотную». Но, простите, о чем это? Конечно, всем нам хочется, чтобы за рабочее место штукатуров так же бились, как за место в институт международных отношений, куда, как намекают авторы фильма, хочет поступать Антон. Но мало ли чего нам хочется... Мы же смотрим фильм о сегодняшнем дне. И показав на фоне строительных лесов массовку девочек в новеньких чистеньких рабочих комбинезонах, лихо играющих в футбол в обеденный перерыв, мы еще не можем радостно закричать: «Ах, вот наконец фильм о молодых строителях». Конечно, где-нибудь какую-нибудь галку поставить можно, но ведь галками-то не закроешься от жизни. И не галок этих — уже фельетонных — ждет молодой зритель. Ему и в фильм хочется верить.

Строя сюжет на немыслимой ситуации взаимоотношений двух современных молодых людей, разукрашивая ее сентенциями типа: «мошкары, мол, и трудных условий климата мало кто боится, а вот с людьми ладить дано не каждому», даже в аннотации избегая слова «любовь» (вдруг придерутся?), а заменяя его словосочетанием «дорога ему как друг» — авторы волей-неволей вынуждены и жизнь, окружающую главных героев, показывать в адаптированном варианте. Череда подчеркнуто вежливых и заботливых буфетчиц, милиционеров, проводниц проходит перед нами. Улыбается прораб Тофик Максудович, элегантно гуляющий по стройке, как по съемочной площадке.

Конечно, большинство наших буфетчиц, милиционеров и проводниц — вежливые; культурные и заботливые люди. Только зрители могут усомниться в другом: да правда ли все это? Да действительно ли в жизни существуют такие инфантильные семнадцатилетние люди? Да в самом деле — могут ли быть такие «безбилетные пассажирки»?

Чтобы не оставалось никаких сомнений в современности и своевременности представленного нам сюжета, Антон на протяжении всего фильма восклицает: «На БАМ!.. на БАМ!..». И герои, как убеждают авторы, именно туда и держат путь — на стройку века, только вот ненадолго замешкались в пути.

Таким образом, авторы фильма пытаются найти оправдание своему идиллическому повествованию не в художественном исследовании реальности (хотя сама по себе жизнь молодых штукатуров его вовсе не исключает), а в неких не кинематографических, скорее газетных клише, якобы способных вдохнуть жизнь и осовременить любой сюжет, любой, даже самый непритязательный способ осмысления действительности.

Однако сомнения в современности фильма тем не менее остаются. Задуматься об этом авторам картины не мешает. Прежде всего постановщику фильма Ю. Победоносцеву, который в прежней своей работе «Ох, уж эта Настя!», остроумной и кипящей красками живой жизни, предъявлял себе более высокий счет и был куда ближе к современности, к реальности, чем в новой ленте.

Наверное, в самом деле интересно, что же выносит с собой человек, покидая зрительный зал. Обидно, если молодой человек, посмотрев фильм как бы о самом себе, недоуменно пожмет плечами и вернется в жизнь истинную, так и не узнав, зачем же он, заплатив двадцать копеек за билет, смотрел фильм «из жизни семнадцатилетних штукатуров».



Аида Манасарова

Духовной жаждою томим...

Для меня работа над фильмом начинается с выбора сценария. Надо, чтобы драматургический материал был тем единственно необходимым, который волнует в данный момент более всего, не принуждает к каким-либо компромиссам с собственными творческими устремлениями и, главное, поднимает те проблемы, которые по-настоящему интересны современному зрителю.

Попасть в точку тут как всегда трудно, но, прежде чем это произойдет, следующий шаг лучше не делать — ошибка, даже неточность в начальном движении неизбежно скажется в дальнейшей работе.

Сейчас я приступаю к съемкам фильма «Утренний обход». Уже второй раз я обращаюсь к драматургии Анатолия Гребнева. Это для меня не случайно. В сценариях Гребнева есть чрезвычайно близкое и дорогое мне внимательное отношение к внутреннему миру современного человека, исследование души героя, старающегося обрести себя. Наш первый совместный фильм «Вы мне писали...» рассказывал о телекомментаторе, которого встречи с людьми вдруг заставили по-новому взглянуть и на самого себя, и на дело, которому он служит, потребовали от него ответа: а вправе ли он обращаться с телеэкрана к многомиллионной аудитории, не беден ли он духовно для этой миссии, способен ли ответить на те надежды, с которыми обращаются к нему люди?

По существу, этот же момент самоанализа переживал и герой более давнего моего фильма — молодой священник из картины «Ищу мою судьбу». Пусть в иных жизненных обстоятельствах, но так же, как телекомментатор Звягин, он стремился разобраться в своих мыслях и чувствах, пытался обрести смысл бытия в подлинном, а не мнимом служении людям.

Направление творческого поиска определилось у меня таким образом еще до встречи с А. Гребневым, но в его драматургии мои режиссерские намерения получили еще большую полноту и свободу выражения. Поэтому между фильмом «Вы мне писали...» и «Утренним обходом» я ощущаю прочные внутренние связи, хотя сюжетно новая картина ничем не похожа на предыдущую.

Главного героя «Утреннего обхода» врача Нечаева играет А. Мягков, который играл Звягина в фильме «Вы мне писали...». Профессия героя для нас в данном случае особенно важна, ибо врач призван к состраданию — иначе он просто не состоится как врач. И Нечаев целиком отдает себя своей профессии. Но чистота помыслов и абсолютная профессиональная честность не исключают драматизма в существовании человека. Наш герой индифферентен ко всему, что не касается сугубо профессиональных вопросов. Он как бы равнодушен к карьере, к жизни вообще. Он избегает всякой общественной активности, скрывается за пеленой пассивного созерцания. Нас занимает переломный момент в судьбе Нечаева, когда жизнь требует конкретного выявления позиции героя и нейтралитет Нечаева обнаруживает свою недостаточность.

Переломный момент — не означает день, час, мгновение. Это целый период человеческой жизни, в котором нет на первый взгляд ничего экстраординарного и в то же время идет напряженная работа души, жадно постигающей мир и себя. Чтобы уловить и выразить на экране эту душевную работу, эту удивительную пору в жизни человека, мы стремимся пристальнее вглядеться в малейшие эмоциональные движения героя. Как ощущает он томление одиночества, возможность любви?

...Холодная осень. Нечаев окажется на даче с Алей (Е. Коренева) — девушкой много моложе его. Будет гореть камин. Тепло и свет будут вселять смутное ожидание радости. Но любовь ли это или только утоление одиночества?

А где-то рядом Леля (Н. Алейникова), женщина, способная дать Нечаеву подлинное счастье. Впрочем, это лишь догадка, извечная надежда на несостоявшуюся любовь.

Непросто складываются и отношения Нечаева с сослуживцами. Однако чем дальше раз-

вивается действие фильма, тем ощутимее желание Нечаева разобраться в этих отношениях. В поступках Нечаева все отчетливее начнут проступать жизненная активность, желание быть честным не только перед самим собой, но и перед людьми, с которыми он встречается, желание служить людям.

Казалось бы, в центре внимания частные конфликты, частные судьбы, но в том-то и состоит особенность драматургии А. Гребнева, что, скрупулезно исследуя психологию обыкновенного человека, он умеет открыть проблемы общезначимые, взять типичные коллизии, переживаемые современниками. Наша задача — сохранить ту меру аналитической глубины, которая задана сценарием, избежать искушения облегченных решений.

Большая нагрузка в этом ложится на актеров, ибо для меня прежде всего актер является носителем режиссерского замысла, его самобытным выразителем. И необыкновенно важно, чтобы игра актеров слилась в гармонию единого ансамбля. Ведь достаточно одной неверной ноты, одного, пусть по-своему прекрасного, но не органичного для общей атмосферы фильма решения, и художественный мир, который мы пытаемся воссоздать на экране, окажется разрушенным.

Поэтому я считаю незаменимым тот метод работы с актером, который предполагает предварительный точный разбор сцены, когда все подробно оговаривается заранее. Только в этом случае, по-моему, актерская импровизация перед кинокамерой дает желаемый, хотя, не исключено, в чем-то и непредвиденный эффект.

...Впереди съемки. Павильон, натура, потом опять павильон. Над многим еще предстоит думать — и актерам и мне. Мы «погружаемся» в фильм.

Интервью вела Н. Крылова



Олег Табаков

Трудное знакомство с Обломовым

Поскольку в 1979 году у меня, наверное, не будет возможности поработать в кино, ибо придется заниматься дипломными спектаклями курса, который я веду в ГИТИСе, то я решил до этого насниматься вдоволь.

Во-первых, принял приглашение сыграть роль Людовика XIII в телефильме режиссера Г. Юнгвальда-Хилькевича «Три мушкетера». Мне было интересно разобраться в том, что представляет собой ординарный человек на вершине власти, каково ему сознавать, что его «премьер-министр» — кардинал Ришелье — умнее, а он не может изменить что-либо.

Во-вторых, взялся за совсем иную роль: академика Крамова в девятисерийном телефильме режиссера Виктора Титова по роману Вениамина Каверина «Открытая книга». Крамов мне представляется своеобразной личностью: ни в масштабности, ни в обаянии, ни в уме ему не откажешь, да и в таланте, пожалуй, тоже. Но этот человек, я бы сказал, продал душу дьяволу за право решать судьбы других людей, предал свой талант за право распоряжаться чужими. Он — личность, не лишенная увлеченности и даже азарта в своем темном деле. В конце этот человек приходит к краху, у него не остается никого и ничего: умирают близкие, предают клевреты, выпадают волосы и зубы, одним словом, к финалу фильма он становится почти развалиной, и это своего рода плата за бессмысленно прожитую жизнь.

Но самая главная среди моих сегодняшних ролей — конечно, Обломов. Работа над этим образом началась уже давно и как бы исподволь. По сути дела, абрис Обломова возник в наших предварительных разговорах с режиссером Никитой Михалковым еще во время съемок «Неоконченной пьесы для механического пианино», и мысли о герое, думаю, останутся с нами независимо от того, что получится в результате на экране.

Пока для меня ясно одно, что результат этот должен оказаться необычным по отношению к моим последним работам. Первые же месяцы съемок потребовали полного отказа от актерского «шармерства», от игривых актерских приемов. Жизнь состояла из поисков и сомнений — сомнений в том, имею ли я вообще право играть эту роль, попыток уйти от привычного, внешне довольно броского, порой нарочито рельефного актерского рисунка, которому я был привержен, ради решения иных сложных психологических задач. Надо сказать, что это творческое движение отвечает моей внутренне назревшей потребности найти для себя новые пути в актерском искусстве.

Давно, со времени выпуска спектакля «Не стреляйте в белых лебедей» (а это было два с лишним года назад), у меня

еще не было таких серьезных сомнений (говорю это без кокетства) — смогу ли я, имею ли право играть Обломова.

Обломов — пожалуй, один из самых неоднозначных героев в русской литературе, о котором не существует единого устоявшегося мнения. Будучи школьниками, детьми, мы представляли его лежащим на диване в грязном, засаленном халате, и дальше этого представления дело обычно не шло.

А ведь Обломов — фигура трагическая. С течением времени само понятие «обломовщина» менялось, и сегодня оно воспринимается нами во всей сложности, противоречивости. Для меня, например, бесспорно, что в образе Обломова фокусируется проблема ответственности человека перед дарованным ему талантом. Ведь если талант не помножен на жизненную активность, время, отпущенное человеку, попросту уходит сквозь пальцы и остается лишь щемящее чувство горечи, пустоты. Не только у самого человека, но и у людей, его окружающих. Так, герои, живущие рядом с Обломовым, переживают его духовное умирание, ибо гибнет ум незаурядный, гибнет душа, богатая тесной своей связью с родной землей. И для нас принципиально, что ценности этой земли резко отличаются от ценностей земли иной, на которой вырос Штольц. Хотя я лично не стремлюсь, да и не мог бы выяснить, кто прав в диалоге Штольц — Обломов, потому что я сам — Обломов, чувствую и понимаю лишь его правду и его неправоту.

Вполне может быть, что привел меня к этой роли случай, но с Гончаровым я встретился гораздо раньше, когда сыграл Александра Адуева в «Обыкновенной истории» — этом суховатом романе, который, к сожалению, набирали петитом в наших хрестоматиях, но который несет в себе поразительно современные проблемы, глубоко исследует некоторые грани русской национальной истории. Уже тогда я ощутил свою приверженность прозе Гончарова. И, думаю, это не случайно. Льщу себя такой надеждой, что я актер р у с с к и й. Я часто думаю о том, что каждый национальный характер имеет особенности, и, чтобы выразить их, необходимо в себе самом, и только в себе находить какие-то внутренние созвучия.

Оценивая Обломова как героя во многом для меня лирического, мы предприняли довольно рискованную попытку совсем отказаться от традиционного в этом образе гротеска и использовать только пастельные краски. Если хотите, мы трактуем образ Обломова как образ русского Гамлета, по-своему решающего дилемму: быть или не быть, жизнью расплачивающегося за избранный им путь бытия. А это для меня как раз и непросто.

Я никогда не хотел играть Гамлета. Полоний, или Розенкранц, или Гильденстерн привлекали меня как актера в гораздо большей степени. То есть мне никогда не была близка открытая героичность, требующая не столько «игры», сколько внутреннего сопереживания герою, даже отождествления себя с ним.

Но вот оставлены до лучших времен все те заостренные средства выразительности, которыми я сегодня владею. Похоже, что играешь на скрипке, когда тебе вместо трех струн дана лишь одна — самая главная, самая важная. И тут начинаешь рассказывать о самом больном, сокровенном — о себе. Может быть, нескромно так говорить, но ведь труднее всего говорить о себе, и тут уже не станешь ни визжать, ни хихикать. Да и возраст не тот — мне сорок три года.

Одним словом, бойкость сменяется застенчивостью. Хотя вообще-то я остаюсь сторонником четкого и яркого актерского языка, мне уже немыслимо надоели «певцы душевных тайн» — не только потому, что это делается многозначительно и с авантажностью, заслуживающей другого применения, но еще и потому, что я люблю и г р а т ь — это самое прекрасное занятие на свете... Это движение от себя к герою, который чаще всего далеко от нас, но если его достичь, то явится нечто третье: не сам актер и даже не тот характер, который был выписан на бумаге, а некое единство, синтез — о б р а з.

Интервью вела Л. Букина

Р. Юренев

Александр Медведкин

Худощавый седой человек, привычно присев у монтажного стола, прямо глядит в объектив и говорит негромко и убежденно: «Для тех, кто грязнит историю неправдой, нет более грозного врага, чем хроника».

Это Александр Медведкин, режиссер-документалист, ведет в своем фильме идейный спор с зарубежными леваками, еще недавно прославлявшими его, а потом сменившими свои неумеренные похвалы на грязные ругательства и клевету. А Медведкин спокоен и деловит: у него в руках кинодокументы, оружие правды.

«Сатира — оружие атакующего. Я убежден, что сатира в советской кинематографии, как политическое оружие, уже давно по праву могла занять более значимое место».

В арсенале Медведкина и гнев, и смех, и обличение, и преувеличение, и факт, которого не выдумаешь, и выдумка, которая убедительнее факта, публицистический пафос, и уморительная шутка, и едкая, обидная насмешка, и дружеский задушевный разговор. А соединяет все столь различные чувства и свойства, столь непохожие задачи и приемы, сплавляет их в произведения подлинного искусства коммунистическая убежденность и человеческая доброта.

●

Александр Иванович Медведкин родился 8 марта 1900 года в городе Пензе, в семье железнодорожника. Рельсы и шпалы, уводящие вдаль, поезда, уносящиеся в неизвестность, суровое, традиционное рабочее мастерство, где каждый владеет и лопатой, и гаечным ключом, и тяжелым ломом, и тоненьким рашпилем. Здесь с ранних лет воспитывалась привычка к каждодневному труду, доверие к рабочему коллективу. Железная дорога еще много раз войдет в жизнь Медведкина, а в детстве казалось, что и уйти от нее некуда — что может быть значительней и интересней?

Странные были названия в старину. Школа, которую сегодня назвали бы начальной, именовалась Высшим начальным училищем. Оттуда вел путь в Техническое железнодорожное училище, вроде нашего ПТУ. Медведкин учился упорно и с удовольствием. Отец — железнодорожный мастер — служил постоянным примером, образцом прочного будущего. Однако революция открыла более широкие перспективы. Появилась мечта учиться дальше, стать не мастером, а инженером. Казалось, что если очень захотеть, училище можно превратить в среднее, а то и в высшее. Равенство, братство, свобода разрушали все преграды. Но путь в инженерию оказался не столь прям. Прозвучали слова «саботаж», «контрреволюция», «мятеж», прозвучали выстрелы гражданской войны. И Медведкин становится инициатором создания дружины для отправки на Красный фронт. А тем временем в Пензу занесло нескольких инженеров из Москвы. Училище, где они осели, и впрямь становилось высшим. Так что же делать? Составлять конспекты увлекательных лекций по механике и сопромату или с тяжелой винтовкой грузиться во фронтовой эшелон?

Он выбрал второе. Превратности военной судьбы разлучили Медведкина со стальными конями железной дороги, подружили его с конями обыкновенными, четырехногими. Зато скакали эти кони через далекие степи на Юг, несли на себе всадников бесстрашных и непобедимых. Звалось это Первой Конной армией, а в просторечии конницей Буденного.

Громя деникинские белые полки, с боями продвигалась конница к предгорьям Кавказа. А когда весной двадцатого года Деникин был разбит, получили приказ идти в конном строю на Западный фронт, против Пилсудского. Был

проделан путь и для железных коней нелегкий: 1700 километров от кубанских станиц, через Ростов, Донбасс, Приднепровье — в Карпаты. Тяжелый путь по весенним украинским степям, где уже третий год гуляла война, хаживали и немцы, и батько Махно... «Дисциплина нужна, — твердил полковой комиссар, — большевистская дисциплина!» А достигнуть полного порядка поможет грамота. Политическая, конечно, грамота, но и простая грамотность, грамматика и арифметика тоже. Вот почему в необычайной этой школе в седле видную роль приобретали грамотеи, среди них и выпускник Высшего начального училища...

Но снова судьба сделала неожиданный поворот.

Забыв и механику и сопромат, стал сочинять железнодорожник слова для новых красноармейских песен и— мало того! — куплеты на злобу дня и даже целые сцены, как в театре. Как в театре, действовали у него денщик, вроде Шельменко, и офицер, вроде побитого деникинца. Только слова они говорили не совсем как в театре, а гораздо хлестче, солонее. Слова, непосредственно взятые из солдатского словаря, отчего красноармейцы их прекрасно понимали и одобряли оглушительным смехом. Смеялся и комиссар полка, человек, предрассудков лишенный, воззрений несомненно широких. Онто и догадался обратить озорные россказни на службу красной дисциплине.

Так начался путь Медведкина в искусство.

Для всех самодеятельных театров, агитбригад, драмколлективов, бурно распространявшихся по стране, побеждающей интервентов, голод, болезни, главными учителями были газеты, цирк и фольклор.

«Правду», «Известия», «Бедноту» читали запоем, чаще всего вслух, коллективно. Там помещались не только фельетоны и карикатуры, но и стихи, басни, раешники. Они служили образцами. А бойкие репризы цирковых клоунов, шутки, стихи базарных зазывал, встречавшиеся шумным, одобрительным смехом, думы бродячих певцов, диалоги Петрушки со Смертью или с Полицейским народ знал и любил издавна.

Работая не покладая рук, открывая в себе то актера, то декоратора, то поэта, овладев балалайкой, гитарой, трубой, научившись резать, лепить, красить, чертить, рисовать и наклеивать, Медведкин все дальше уходил от светлой мечты своей об Инженере, все крепче и радостнее врастал в опасную шкуру Артиста.

Инженер был окончательно забыт. Но и артист стал уступать место политработнику. А здесь вмешалась в судьбу новая нешуточная сила. В 1926 году старший инспектор по внешкольной пропаганде Красной Армии товарищ Медведкин посетил малопонятную организацию Госвоенкино с целью выяснения ее слишком тихих успехов.

Шел 1927 год. На московских экранах ликовали Дуглас Фербенкс, Присцилла Дин, Монти Бенкс, Гарри Пиль, Пола Негри.

Но на экраны, расталкивая зарубежные светила могучими плечами, уже выходили «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Бухта смерти», «Красные дьяволята». Это было и здоровое и свое! А отчетный доклад Моссовета, воплощенный каким-то кудесником с небывалым именем Дзига в правдивый и ясный, призывный, как песня, фильм «Шагай, Совет!»! Все эти советские киноленты воспринимались как праздник, как победа, как образцы искусства коммунистического будущего.

От взыскующего взгляда Медведкина не ускользнуло, что далеко не все советские картины отвечали строгим требованиям революции. Немало было мелкого, обывательского, серого. «Из Красной Армии я шел в кино совсем не для того, чтобы врастать в это «искусство», — писал Медведкин позднее в статье «Сатира — орудие атакующего». — Вместе с группой верных единомышленников мы пришли опрокинуть его, навязать ему открытый бой, вытеснить с экрана настоящим, революционным искусством».

Так за несколько лет до Медведкина думали, так декларировали Эйзенштейн, Вертов, так в литературе работал Маяковский, в театре — Мейерхольд. Медведкин сразу и неколебимо нашел свое место на левом фланге искусств. И не робким последователем, а смелым ниспровергателем заявил себя. Он страстно ощущал себя творцом революционных дел, видел свои задачи как задачи героические, высокие, трудные.

...Правда, в Госвоенкино ничего подобного,

ничего величественного не происходило. Суетились никому не ведомые деятели в роговых очках и высоких ботинках. Военных было немного, и выглядели они смущенными. В прокуренных кабинетах обсуждались возможности воплощения на экране статей воинского Устава, параграфов инструкций и деталей вооружения. Прислушавшись и уяснив значение терминов «план», «монтаж», «ракурс», «либретто», «наплыв», Медведкин быстро вошел в курс дела и удивил «киносъемщиков» намерением не обсуждать, а снимать.

Решимость молодого политработника убеждала. Кинематографисты предоставили ему и аппарат, и пленку, и необходимый штат работников.

Медведкин снял два учебных короткометражных фильма. Мало у кого из начинающих кинорежиссеров первые же фильмы выходили столь быстро и столь беспрепятственно. И столь скучно, думалось Медведкину. Неужели это всемогущее кино таит в своей основе скуку? А Чаплин, а Китон, а наш Ильинский? И Медведкин, овладевший азбукой киноремесла, уже не пугавшийся слов «эмульсия» и «гиперфокальное», пустился в эксперименты. Он задумал, написал и снял фильм-задачу, фильм-спор, фильм-рекогносцировку. Назывался он «Разведка».

Отряд разведчиков попадает в окружение. Есть раненые. Силы противника превосходящие. Как быть? И на экране возникают четыре различных решения. Но не доводятся до конца... Фильм прерывается. Надписи направляют обсуждение, спор. Красноармейцам и командирам надлежит избрать правильное решение. И когда оно избрано — фильм можно продолжить. В заключительной его части правильное решение показано и объяснено.

Это было уже творчество! В военных аудиториях «Разведка» имела большой и живой успех. Но автор доволен не был.

Познав на первых своих опусах трудности ремесла, он познал теперь сладость и горечь искусства. И это ощущение увело его из «Госвоенкино». Но не из кино. Он перешел на другую, большую, более приспособленную для экспериментов, кинофабрику. Называлась она «Совкино». Здесь, не считаясь с тем, что он создатель уже трех короткометражек, Медведкин пошел в обучение к более опытному режиссеру.

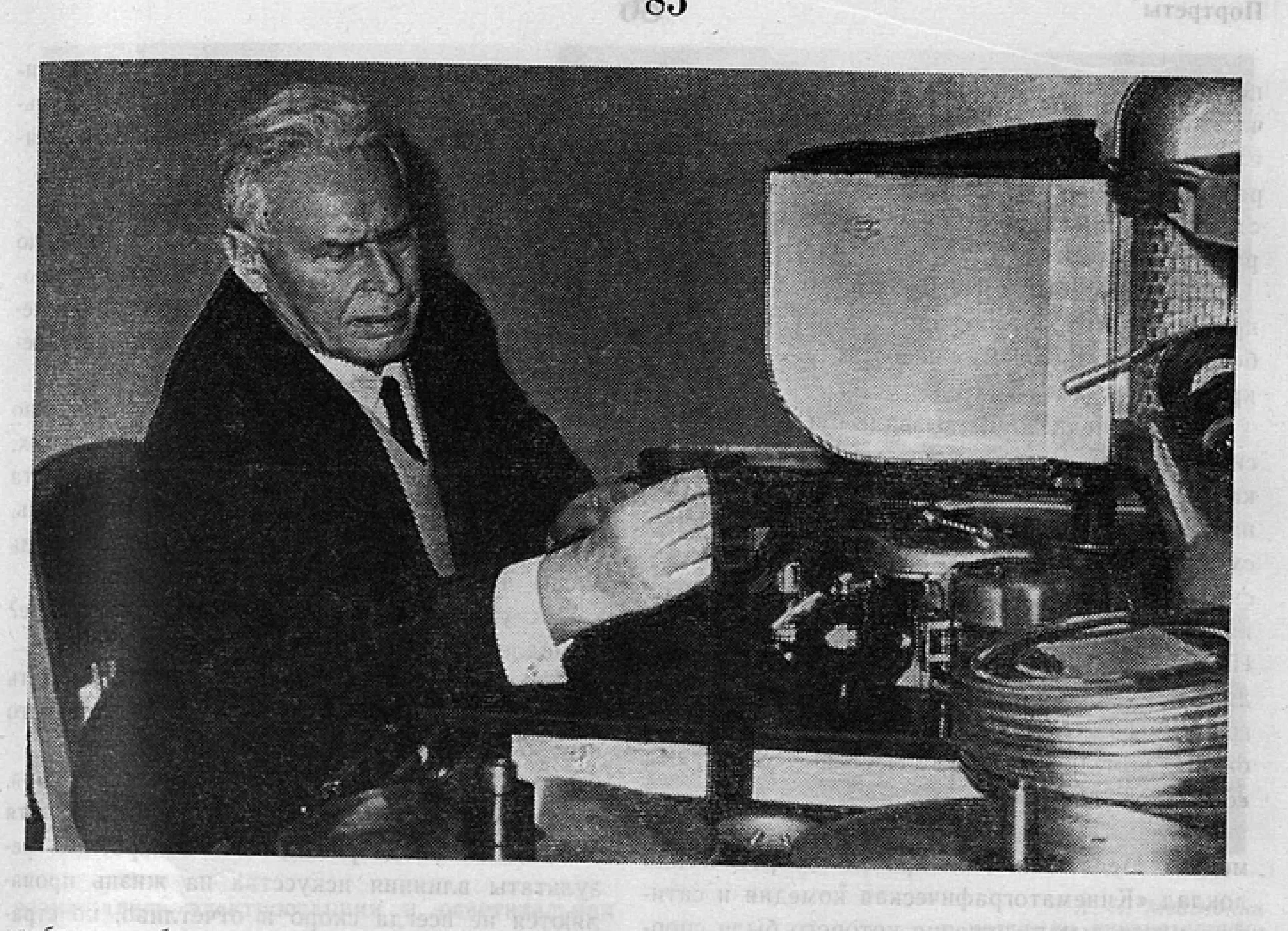
И он не ошибся, так как режиссером этим был Николай Павлович Охлопков.

Ровесник Медведкина, Охлопков уже успел прославиться как режиссер-новатор. Ученик Мейерхольда, он поднял бунт против деспотизма своего великого учителя, был изгнан и проклят, но проявил себя сразу и как актер кино, и как режиссер театра. Его постановки отличались дерзостным пренебрежением ко всем канонам, а роли — непосредственностью, обаянием, простотой. Немало сделал уже Охлопков и как кинорежиссер. По сценарию одареннейшего сатирика Николая Эрдмана он поставил комедию «Митя», где сыграл заглавную роль.

Но комедии были для Охлопкова пройденным этапом. Сейчас, испытывая прямое влияние Эйзенштейна и Пудовкина, он творил революционную эпопею. «Путь энтузиастов» должен был показать борьбу рабочих за союз с бедняками в годы гражданской войны, а также разоблачить предательскую политику меньшевиков. Охлопков буквально фонтанировал метафорами, лозунгами, трюками. Медведкин не отставал от мэтра. В результате на головы новаторов обрушились тяжелые обвинения в запутанности проблемы, непонятности киноязыка, в формализме. На многочисленных дискуссиях экспериментаторы яростно отбивались. Но широкого проката «Путь энтузиастов» так и не получил. Охлопков обиделся и ушел в театр, где ему неожиданно предоставили руководство Четвертой студией МХАТа. Медведкин же обижаться не стал, уходить ему было некуда, а право на самостоятельную деятельность он завоевал. Тем более что не претендовал на эпопеи, а удовлетворялся короткометражками.

Чувство социальной ответственности за все, что делается в Советской стране, твердая уверенность в воспитательной силе искусства и опыт красноармейского агитационного театра влекли его к сатире.

Комедия требует остроумия, легкости, изобретательности. Сатира требует твердости,



А. И. Медведкин за монтажным столом

храбрости, убежденности. Все это у Медведкина было, все это и обрекло его на подвиг сатирика.

Много вопросов, теоретических и практических, предстояло решить. И решать надо было незамедлительно. Шел 1930 год, на всех фронтах шла напряженная борьба за социализм. Воздвигались гиганты первой пятилетки. Ширилась коллективизация.

Порой казалось, до «коммунистического далека» рукой подать, стоит сделать лишь решительное усилие. Порой же начинало казаться, что тысячи неполадок, недодумок, мелочей не дадут развернуться во всю мощь, словно тиной засосут локомотив истории... Но нет! Не может быть. Надо лишь, чтобы каждый делал свое дело самоотверженно и честно. В том числе и художник. Засучивай рукава и создавай агитационные фильмы, да такие, чтобы били по недостаткам насмерть!

Первый сатирический кинофельетон назывался «Полешко». Продолжался двенадцать минут. Бил по разгильдяйству, безответственности, лени.

Картина кончалась лозунгом: «Позор беззубым мягкотелым примиренцам, отказавшимся от борьбы с непорядками в производстве!» В картине превосходно играл мейерхольдовский артист Владимир Маслацов. Картину приняли охотно. Назначили показывать перед полнометражными фильмами. И не успела она выйти на экран, как А. Медведкин, В. Маслацов, оператор В. Владимирский, ассистенты М. Афонин, Г. Серпуховитинов уже кончали следующую комедию, столь же короткую и задорную, — «Держи вора!».

Третья комедия называлась «Фрукты-овощи»— о том, как бюрократы сгноили три вагона картофеля.

Четвертая комедия «Про белого бычка» била

по бракоделам. «Белый бычок» был уже в двух частях. За ним сделовал четырехчастевый, то есть почти полнометражный «Дурень ты, дурень!», который кончался не слишком оптимистическим, но справедливым афоризмом: «Дураки — бессмертны!»

Фильм этот был серьезнее предыдущих. Он претендовал на обобщения. Он бил по самому болезненному нашему недостатку — по бюрократизму.

Фильмы Медведкина вызвали бурную дискуссию в прессе. Руководство тогдашнего Союза кинематографистов — АРРК — устроило большую дискуссию о комедиях Медведкина. И несмотря на то, что опыт молодого сатирика рассматривался изолированно от опыта поставленных к тому времени комедий Б. Барнета, И. Пырьева, Я. Протазанова, Н. Охлопкова и других, — даже опыт В. Маяковского, уже прогремевшего «Клопом» и «Баней», учтен не был! — комедии Медведкина были рассмотрены серьезно и спокойно.

Тон задал Луначарский. Основываясь на комедиях Медведкина, он прочел теоретический доклад «Кинематографическая комедия и сатира», некоторые положения которого были спорными, но общее направление верным.

«Я уверен, — так закончил Луначарский, — что товарищи, работающие над сатирой, найдут мужество продолжать эту работу, несмотря на ее трудности, а мы найдем силы для того, чтобы их в дальнейшем поддержать. Кинокомедия и сатира — область бесконечно богатая, плодотворная, но она разработана отвратительно мало и должна привлечь наше сугубое внимание» [1].

Журнал «Пролетарское кино» в трех своих номерах (9—11, 1931 год) поместил материалы дискуссии, напечатал и задорную статью самого Медведкина, озаглавленную «Позиций не сдадим!».

Но не сдавать позиций — значило продолжать ставить фильмы. А руководство Госкино не торопилось запускать новые комедии Медведкина, ссылаясь на отсутствие кинопленки, на коммерческую невыгодность удлинения сеансов в кинотеатрах короткометражками, кивали на неуспех «Дурня» в прокате. Результаты дискуссии в АРРК принимались, конечно, во внимание, но торопиться не нужно...

А Медведкин торопился.

Он торопился не только ставить и ставить, но и получать зримые результаты своих постановок. Критиковать — и видеть исправление недостатков, воспевать — и видеть распространение хорошего опыта.

Наивная, но прекрасная, мучительная, но все же достижимая мечта всех активных, гражданственных художников-борцов! Мечта увидеть, как влияет твое искусство на жизнь. Увидеть скоро, отчетливо, безошибочно. Ведь жизнь настойчиво требует вмешательства!

Как увидеть новое, созидаемое в стране? Немедленно ехать на стройки, в деревню!

Как запечатлеть на экране увиденное? Взять с собой и киноаппарат и экран! А для этого переоборудовать поезд!

Надо найти людей, руководителей-поэтов, которые поверят в силу киноискусства. И хотя Медведкин подозревал, что конкретные результаты влияния искусства на жизнь проявляются не всегда скоро и отчетливо, но страстно и целеустремленно жаждал таких результатов. И сумел найти руководителя, который в него поверил. Это был Серго Орджоникидзе. При его активной поддержке Медведкин организовал кинопоезд, сколотил группу энтузиастов и отправился в рейс.

Новый агитпоезд состоял из трех вагонов. В одном располагалось тридцать два спальных места. В остальных монтажный цех на шесть столов, мультипликационный цех на три станка, рабочий просмотровый зал с кинопередвижкой, гараж, в котором помещалась полуторка, подаренная Г. К. Орджоникидзе, чтобы можно было совершать десанты в глубину от железнодорожных путей. Такие рейды были специально запланированы, им придавалось большое значение.

А когда автомобиль выезжал из поезда, на его месте разворачивалась походная типография, которая выпускала многотиражную газету «Темп».

В каждом углу, в каждом свободном метре

[1] «Пролетарское кино», 1931, № 9, стр. 15.



А. И. Медведкин с молодыми кинематографистами Нигерии

размещались электростанция и осветительная аппаратура, пять кинопередвижек, склады пленки, кухня и, наконец, главный цех поезда — кинолаборатория, где проявляли, печатали, сушили одновременно до двух тысяч метров заснятой пленки!

Все это похоже на чудеса. Но владел медведкинцами молодой энтузиазм, увлеченность работой, уверенность в ее необходимости для Советской страны, для пятилетки. Энтузиазм рождал дисциплину, дисциплина — производительность, производительность обеспечивала творческий размах, смелость, успех!

Если вместительность поезда рассчитывалась на сантиметры, счет проделанным километрам никто не вел. Ехали туда, куда направляло правительство, куда подсказывала необходимость. Совершили шесть рейсов с целью снять хлеб, уголь, металл и транспорт. А вот метры созданных фильмов подсчитывались. За первый год работы было выпущено 72 короткометражных фильма объемом в 91 часть, с общим метражом в 24 965 метров.

Стремясь к предельной актуальности, добиваясь немедленного, сиюминутного воздействия своих фильмов, Медведкин все больше и больше уходил в хронику, в документальный публицистический фильм. Он делал фильмы-иски, фильмы-протоколы, фильмы-приговоры. Однако режиссера все больше тянуло к комедии, к сатире. Сатиричны были многие документальные фильмы, например: «Пустое место» — о развале работы на курсах механизаторов шахт. Но такие быстро создаваемые и быстро преходящие фильмы перестали удовлетворять. В мечтах виделась большая, долговечная комедия, в которой весь опыт, все виденное, пережитое приобрело бы отточенную художественную форму, как в русской народной сказке, как в высоких сатирах Щедрина... Мечталось сказать о важном, главном. Хотелось потрясти сердца...

Проведя в поезде двести девяносто четыре дня, создав более семидесяти фильмов и, главное, сколотив живой и монолитный коллектив, Медведкин в начале 1933 года передал командование поездом другому режиссеру — Якову Блиоху, по многозначительной случайности тоже бывшему буденновцу-конармейцу. Этот поезд работал на стройках второй пятилетки еще несколько лет. В его работе принимали участие С. Бубрик, С. Гуров, М. Картазинский, Ф. Киселев, В. Ешурин, М. Трояновский и другие видные кинодокументалисты. А Медведкин вернулся в Москву, в Совкино, где приняли к постановке его полнометражный комедийный сценарий «Стяжатели».

●

Комедию «Стяжатели» Медведкин задумал давно, вынашивал долго. Он ставил себе двойную задачу: показать бесправие и нищету крестьянина-труженика в дореволюционной России и одновременно взять под обстрел черты собственничества, стяжательства, индивидуализма, бытующие в его сознании. Показать свору эксплуататоров, обманщиков, паразитов, объедающих пахаря, но показать и то, как собственная жадность и косность не дают ему обрести счастье в свободном труде.

Сценарий был открытием, подлинно новаторским произведением. Сложна и актуальна была его тема. Пережитки индивидуализма мешали социалистической перестройке деревни. Оценка двойственного характера крестьянства, сочетающего в себе и труженика и собственника, — была оценкой глубокой, справедливой, ленинской. Но резкость критики была непривычна, обескураживала, пугала. Непривычной была и форма сценария, вытекающая из многовекового и плодотворного источника русской народной сказки, народного лубка, в те годы — полузабытого и даже поставленного под подозрение в «трудах» разных педологов. Настораживала и близость сценария сатирическим сказкам Салтыкова-Щедрина: тот-то писал их в прошлом веке, а нынче — возможно ли?

Вокруг сценария разгорелись споры, поднялась и перестраховочная суета. Под напором творческих работников киностудии «Мосфильм», дружно одобривших сценарий, его в конце концов запустили в производство. Но звука решили все же не давать. В те годы кинематографическая техника с трудом переходила к звуковому кино. И хотя творчески немое кино было уже анахронизмом, старые прокатная сеть, проекционная аппаратура кинотеатров должны были еще несколько лет поработать, поэтому наряду со звуковыми выпускали и немые фильмы.

Что ж, он сделал немой фильм. И этот фильм стал последним шедевром советского немого кино.

В ходе съемок он был переименован в «Счастье». «Стяжатели» подчеркивали лишь одну сторону дела. К счастью крестьянин-бедняк стремился всегда и обретал его не в стяжательстве, а в труде.

Герой комедии — щуплый и суетливый мужичишко Хмырь (его отлично играл старый друг и единомышленник — мейерхольдовский актер Петр Зиновьев) принимался за разные труды. Изворачивался как мог. Но не мог ничего поделать с соседом-кулаком, с попом, с бродячими странниками-святошами и уж, конечно, с солдатами, приходившими его объедать. Сосед был благостен, елеен, иконописен. Мироедство свое прикрывал добродушием, рассудительностью. Солдаты приходили бодрым маршем. На всех были одинаковые лица-маски, выражающие бравую тупость. Это был один из лучших, сильнейших образов фильма, поражающий своей точностью и глубиной. Маленький жиденький попик и его конкурентка — длинная, как кочерга, странница занимали в комедии, пожалуй, слишком много места. Их драка из-за добра, вытянутого у Хмыря, занимала добрую часть, изобиловала цирковыми кульбитами, ударами, падениями и начинала в конце концов утомлять.

Клерикальный гнет должны были олицетворять и миловидные девицы в монашеских рясах, сшитых из черной кисеи, сквозь которую отнюдь не целомудренно просвечивали прелести. Образ, конечно, неожиданный и оригинальный, так сказать, останавливающий на себе сочувственное внимание, но не вполне отвечающий цели разоблачения церкви.



Кадр из фильма «Дурень ты, дурень!»

Но как ни различны по своему художественному качеству были трюки, шутки и штучки, придуманные Медведкиным, щедрость его фантазии поражала. Особенно хороши были комедийные образы, характеризующие безвыходность положения Хмыря. Словно сказочного богатыря, его встречала на пути надпись на камне: «Налево пойдешь — смертью умрешь. Прямо пойдешь — сдохнешь. Направо пойдешь — умереть не умрешь, но и жив не будешь!»

Мечты Хмыря стать царем, есть сало с салом — наивны, если не сказать — глуповаты. Зато сцена его труда настолько гротескна, что начинает звучать трагически. Надел земли, которым Хмырь владеет, представляет собой узкую и крутую, остроконечную гору. Пахать Хмырь должен чуть ли не в вертикальном направлении. И когда его тощий разрисованный огромными яблоками конь изнемогает, в соху впрягается Хмыриха — дородная красавица, поистине русская, царственная женщина, которую Хмырь беззаветно и трогательно любит. Образ красавицы Хмырихи (артистка Е. Егорова), тянущей соху на сухой и острый горбыль, должен был стать трагической характеристикой бабьей российской доли... Образ тощего, слабосильного, но упорного и живучего Хмыря должен был стать комической характеристикой бесперспективности единоличных стараний крестьянина.

Сложнее обстояло дело во второй половине фильма, действие которой происходило в современности, в колхозе. В сознании Хмыря не произошло существенных перемен. Куда делось упорство, с которым он пропахивал свой горбыль? Теперь Хмырь — сонный и безалаберный лодырь. Назначенный водовозом, он разливает воду из дырявой бочки по дороге. Назначенный сторожем, он позволяет компании злоумышленников, возглавляемой попом и кулаком, замаскироваться под трактористов — поднять на плечи и утащить амбар вместе с собой, с тяжелым замком, со старым ружьем и

со щенком, печально волочащимся сзади на толстенной цепи.

Мастерство острой комедийной детали не изменило Медведкину и тут. Достаточно вспомнить этого унылого щенка или водовозную клячу, вальяжно закладывающую ногу за ногу, пока Хмырь возится с бочкой... Сейчас это мастерство выступает на первый план, пленяет своей неожиданностью, свежестью. Но в 1934 году, когда процесс коллективизации был еще не закончен, критики ополчились на «Счастье», не находя в нем достаточно резкого противопоставления нового старому, колхозного — единоличному.

Однако яркая, бьющая в глаза талантливость картины признавалась даже ее идейными противниками. А сторонников, принимавших ее безоговорочно, было больше. Вот как, например, отозвался о ней С. М. Эйзенштейн:

«Сегодня я видел комедию «Стяжатели» Медведкина и, как говорится, не могу молчать.

Сегодня я видел, как смеется большевик (...)

Мы имеем не только превосходную вещь.

Мы имеем настоящую, оригинальную, зрелую индивидуальность.

Медведкин поднимается на высоту настоящего гротеска»[2].

И взыскательный, строгий, иронический Эйзенштейн не остерегся сравнить Медведкина с Щедриным и Гойей, написал, что все его комические находки и трюки — не заимствованные, не пересаженные из «сундуков» американского трюкачества, а свои, органичные, социально осмысленные, созданные для выражения определенных идей. Решительно стали на сторону Медведкина и другие наши новаторы — Вс. Пудовкин, А. Довженко, Б. Барнет.

Теперь многие, когда-то шумно одобренные комедии ушли в забвение. А «Счастье» Медведкина, когда его показывают по телевидению, или на фестивалях старых картин, или в повторных кинотеатрах, живет, поражает своей свежестью, самобытностью, пульсирующей в каждом кадре творческой мыслью, истинно русским размахом.

Ниже мы вернемся еще к удивительной судьбе этой картины, к ее второму рождению. Сейчас же Медведкин не задумывался о далеком будущем. Он спешил развивать свои творческие принципы, находить и испытывать новые краски смешного.

Полный решимости продолжать героический труд сатирика, он написал сценарий «Окаянная сила» и даже начал его снимать. В этом превосходном сценарии рассказывалось, как русские мужики, не найдя себе места в косной дореволюционной России, всей деревней, вместе с вольнодумным попом Евлампием и приблудным солдатом, вознеслись в Рай.

Но ни в Раю, ни в Аду не нашлось места русским мужикам — сильным, трудолюбивым, доверчивым и честным.

Один из вариантов сценария кончался гротескным символом необычайной глубины, своеобразия и силы: мужики повисали в воздухе между небом и землей. Другие варианты кончались менее оригинально, но более оптимистично. Не прижившись ни в Раю, ни в Аду, мужики шли по земле. Куда — не говорилось. Но я представляю себе шаг этих людей — неспешная, тяжелая поступь хлебопашцев, хозяев земли.

Сценарий «Окаянная сила» до сих пор не поставлен. Но он не умер и не устарел! Время от времени он возникает в производственных планах «Мосфильма». Им интересовались разные режиссеры, в том числе С. Бондарчук, А. Салтыков. Даже такой последовательный постановщик собственных сценариев на современные темы, как Василий Шукшин, мечтательно мне как-то сказал, что охотно поставил бы эту истинно русскую, необычайно своеобразную вещь. И в последней повести Шукшина «До третьих петухов» я вижу перекличку с «Окаянной силой»...

Я не знаю в истории мирового киноискусства вещи, похожей на этот сценарий Медведкина. Часто, увы, случается, что именно необычность, неповторимость является причиной непризнанности шедевров. Однако история показывает, что многие шедевры все-таки выхо-

---

[2] Сергей Эйзенштейн. Избр. произведения в 6-ти томах, т. 4. М., «Искусство», 1966, стр. 231—235.



Киногруппа агитпоезда Союзкино

дили из небытия, преодолевали косность. Хочется верить, что и «Окаянная сила» найдет воплощение на экране.

Но вернемся в тридцатые годы. Овладев звуком, перестроив прокатную сеть, горделиво отпраздновав свое пятнадцатилетие, советская кинематография уверенно набирала силы. Один за другим выходили прекрасные, эпохальные фильмы: «Чапаев», «Трилогия о Максиме», «Мы из Кронштадта», «Петр Первый», «Александр Невский». Большинство из них говорило о прошлом. Медведкин хотел говорить о настоящем. Выходили и превосходные фильмы о современности: «Великий гражданин», «Член правительства», «Валерий Чкалов». Медведкин хотел делать комедию. Но выходили и замечательные комедии! Игорь Савченко и Григорий Александров, немного позднее Иван Пырьев и Константин Юдин дали целую серию музыкальных комедий, блещущих весельем и бодростью, очаровательными героями и мелодичными песнями. Все они подтверждали популярную пословицу: «Жить стало лучше, жить стало веселее»...

Но значило ли это, что сатира не нужна? Теоретически никто этого не говорил, а на практике выходило так. Была, правда, сделана картина по «Господам Головлевым» Салтыкова-Щедрина, но комического в ней ничего не было: социальная драма с мелодраматическими ситуациями. Был, наконец, и комедийный сатирический образ — образ, можно сказать, великий, замечательный: Бывалов Игоря Ильинского в комедии Г. Александрова «Волга-Волга». Но острота и сила разоблачения бюрократизма этим персонажем лишь подчеркивали его уникальность, единственность.

Медведкин пытался перестроить свою лиру, идти за Г. Александровым, И. Пырьевым. Его новая комедия «Чудесница» вышла в 1936 году, не вызвав, к его огорчению, ни порицаний, ни восторгов.

А комедия «Веселая Москва», поставленная в 1938 году на материале генеральной реконструкции Москвы, вообще не была выпущена на экран.

Дело это — прошлое. Запрещать эту в общем невинную комедию я поводов не вижу. Но и считать ее удачной не могу. Актеры играли посредственно. Веселости было мало. Новая

Москва, снятая на архитектурных макетах, выглядела скучно, безжизненно.

Медведкину пришлось вернуться на хронику. Но он отстаивал свое право остаться режиссером-комедиографом. Написал сатиру «Солдат и офицер», продолжил художественные принципы «Счастья» в сатирическом лубке «Светлая доля». Все эти сценарии были приняты, одобрены, но отодвинуты быстротекущими событиями. Приближалась война.

И когда война грянула, она изменила все, нарушила все планы и привычки, потребовала не только героизма — новаторства.

Кинематография быстро перестраивалась на военный лад. Хроникеры немедленно выехали к западной границе, уже нарушенной, разорванной фашистами. Создатели художественных фильмов нашли новую мобильную форму — боевые киносборники, состоящие из коротких киноновелл на актуальные военные темы. Конечно, не только кинематографисты включились в военное дело. Писатели стали военными корреспондентами, художники — плакатистами, артисты организовывали концертные бригады для обслуживания фронтовых частей, военных школ и госпиталей. Однако этих бригад не хватало, и Медведкин вместе с кинорежиссером Ильей Траубергом быстро снял и смонтировал первый военный фильм-концерт. Он назывался «Мы ждем вас с победой» и был выпущен на экраны уже в июле 1941 года. Позднее подобные фильмы-концерты стали значительной частью военного кинорепертуара. Они сочетали в себе злободневные и традиционные номера — художественное чтение, пение, танцы, отрывки из драматических спектаклей. Порою все это объединял эстрадный конферанс, призывавший к победе.

Быстро справившись с первым военным заданием, Медведкин засел за сатирический сценарий. «Мертвая голова» назывался этот интереснейший кинопамфлет на фашизм, на гитлеровский вермахт. Его смело можно поставить рядом с фельетонами Эренбурга, с карикатурами Кукрыниксов. Однако осуществить постановку Медведкину не удалось. Для кинематографии наступали тяжелые времена: Минскую, Киевскую, Одесскую киностудии, а затем и «Ленфильм» и «Мосфильм» пришлось эвакуировать в Среднюю Азию и Закавказье.

Для того чтобы не растерять производственных возможностей, сохранить боевую готовность эвакуируемых киностудий, требовалось огромное административное напряжение, подлинный энтузиазм, организаторский талант. Получив назначение заместителем директора Бакинской киностудии, Медведкин немедленно выехал в Баку. Ему совсем не хотелось уезжать в тыл, совсем не хотелось бросать творческую работу. Но спорить было нельзя.

1942 год ушел на работы по реконструкции маленькой Бакинской студии, на размещение в ней ленинградцев и москвичей, на запуск военных киносценариев.

Но успокоиться, удовлетвориться этой полезной работой Медведкин не мог. Его тянуло на фронт. Рапорт за рапортом отправлял он в Москву. И, наконец, был услышан.

Конец 1942 года был для советской кинохроники переломным. Ее работа была военизирована. Московская киностудия хроники в Лиховом переулке стала работать как военный штаб. Сюда стекались киноматериалы со всех фронтов, от партизан, с военных предприятий тыла. При всех фронтах были организованы киногруппы, состоящие из кинооператоров и возглавляемые опытными режиссерами-документалистами. И. Копалин, Р. Григорьев, Р. Кармен, И. Гуров, В. Беляков стали командирами киногрупп на разных фронтах, в авиации, у партизан, на флоте. Медведкин принял командование киногруппой Западного, а затем Третьего Белорусского фронтов. Бои за Смоленск, за Витебск, за Минск и Вильнюс, вторжение в Восточную Пруссию, взятие Кенигсберга были запечатлены на кинопленке его кинооператорами.

Вместе с другими кинематографистами возвратился Медведкин после победы в Москву. Его грудь украшали боевые ордена Красного Знамени и Отечественной войны. Он сразу же включился в работу. Начать ее пришлось с переработки фильма, загубленного другим режиссером. Медведкин почти полностью переснял его и наново смонтировал картину, и она вышла на экран.



Кадр из фильма «Счастье»

Медведкин возвращается к сатире, пишет несколько интересных сценариев, но запущены они не были. Режиссер уходит на кинохронику.

...Медведкин прошел несколько университетов кинохроники. Работа в поезде показала, что строгий кинодокумент, снятый без малейшего отступления от действительности, но насыщенный идейно, трактованный с определенных политических позиций, может и поэтически возносить, прославлять, и сатирически бичевать, ниспровергать. Работа на фронте показала, что подлинный кинодокумент обладает огромными смысловыми возможностями, таит в себе неисчерпаемые запасы энергии, пафоса, смысла. Незаметная повседневная работа над хроникальными журналами в годы малокартинья показала, что подчас самый обыденный, малозначительный с первого взгляда факт может раскрыть типические черты эпохи, народа строя. Он понял, что в руках художника-борца, художника-агитатора факт, снятый на пленку, может воздействовать и сам по себе, но не потерять своей подлинности, достоверности и при обработке его кинематографическими средствами: светом, ракурсом, композицией, монтажом, музыкой, словом. Все это он использовал в новом жанре документального фильма — в политическом памфлете.

Его первый короткометражный памфлет назывался, вернее, взывал «Внимание! Ракеты на Рейне!» Он вышел в 1959 году.

Три смысловых потока сталкивались и переплетались в этом фильме: первый — это мирный труд Германской Демократической Республики, успешно залечивающей раны войны; второй — возрождение милитаризма в Федеративной Республике Германии, топот реванши-

стов, сборища «Стального шлема», речи и парады уцелевших гитлеровских генералов и, наконец, третий — старая фашистская хроника. Разительное впечатление производили кадры, когда на изображение лоснящегося и храбрящегося натовского генерала наплывал кадр фашистской хроники и белая стрелка, как указующий перст, находила этого фанфарона в ближайшем окружении Гитлера. Или когда в стык с рукопожатием американского и немецкого генералов монтировались кадры Нюрнбергского процесса, где американский обвинитель клеймит бывших начальников и соратников своего теперешнего коллеги!

В этом остром памфлете сталкиваются, борются две политические темы — война и мир. Война — это атомные американские ракеты, понатыканные на берегах Рейна. Мир — это массы простых людей обеих греманских республик, это труженики, это 96 процентов опрошенных жителей Гамбурга, голосовавших против войны.

Ясный, лаконичный, насыщенный фактами, цифрами, именами дикторский текст, написанный Медведкиным вместе с журналистом-международником Н. Поляновым, придал фильму значение политического документа, значение обвинительной речи. Это был успех. Медведкин вышел на широкую дорогу политического кинодокументализма.

На следующий же, 1960 год выходит его большой полнометражный фильм, созданный в сотрудничестве с журналистом Б. Леонтьевым, оператором В. Усановым, композитором Н. Ивановым-Радкевичем — «Разум против безумия». В нем противопоставление мира — войне, социализма — милитаризму, жизни — смерти развернуто на широком материале больших войн двадцатого века, начиная с первой мировой, кончая войной во Вьетнаме.

Материал был подобран обширный, выразительный. Одних только кино- и фотопортретов поджигателей, вдохновителей и исполнителей военных авантюр было более полусотни. Изобретатель пулемета «максим», германский кайзер, русский царь, Пуанкаре, турецкий султан, Ротшильд, Морган, либеральные болтуны Тардье, Гендерсон, Вандервельде, затем Чемберлен, Даладье, Муссолини. А после Гитлера с компанией, после Гиммлера, целующего Круппа, после печей, женских волос и детских игрушек в Освенциме, после краткого и выразительного показа Великой Отечественной войны — целая галерея реваншистов во главе с Аденауэром, примеряющим то академическую шапочку, то вермахтовскую фуражку, а потом — летчик Клод Изерли, сбросивший атомную бомбу, и капеллан Уильям Довлей, благословлявший его перед вылетом, летчик-шпион Пауэрс и его болтливые адвокаты на международных форумах...

Нагнетаются, нагнетаются документы. Дикторский текст комментирует их то спокойно, эпически, то вдруг, словно не выдержав, гневно, язвительно, горько. Чтобы поток страшных военных фактов не захлестнул зрителя до изнеможения, Медведкин показывает и сопутствующие милитаризму явления — разложение одурманенной молодежи, показную веселость и благополучие правящих классов, неутомимые поиски утешения в религии. И это усиливает резкость противопоставления войны простым людям всех стран, мирному труду стран социализма.

Кончает Медведкин свой фильм смеющимися лицами вьетнамских детей, кадрами счастливого материнства, как бы предсказывающего победу справедливости и добра. Так из документов рождаются образы, многозначительные и ясно читаемые метафоры.

Много изобретательности, много художественной смелости, даже дерзости в этих метафорах. И именно в силу своей необычности, страстности, дерзости они придают документам идейную направленность, художественную целеустремленность.

Хочется еще раз вспомнить: Ленин назвал хронику образной публицистикой. Образной!

Ободренный успехом, Медведкин берется за другую горячую, наболевшую тему современности — тему колониализма. Вместе с кинооператорами Н. Генераловым, А. Кочетковым, В. Ходяковым он отправляется в Африку, на Черный континент, сотрясаемый непримиримой борьбой между освободительными силами и неоколониализмом, между справедливостью и



Кадр из фильма «Счастье»

насилием. Снова — между разумом и безумием. Он называет свой фильм «Закон подлости».

Как и все памфлеты Медведкина, фильм построен на противопоставлении, на столкновении разума и безумия, добра и зла. Добро Медведкин находит не только в первых шагах новой жизни в Конго, Гане, Танзании и других освободившихся республиках Африки. Он видит их в прошлом — в древней культуре, изучаемой малийскими учеными, в замечательных произведениях африканской скульптуры, музыке, танцах. И постоянно возвращается к лейтмотиву детей, к будущему.

Милитаристы, политиканы, демагоги, провокаторы, предатели, палачи! Сколько их заклеймил Медведкин! И каждому сумел воздать по заслугам. Кому — подробно. Кому — кратко, да хлестко. Опыт сатирической расправы с предводителями зла натолкнул Медведкина на мысль создать... киномонографию о злодее. И он сделал ее. Фильм назывался «Еще один памятник». «Посвященный» португальскому диктатору Салазару, фильм убедительно говорил об освободительном движении в португальских колониях.

Теперь мы знаем: пророчества фильма сбылись. Не только в Анголе, Гвинее, Мозамбике — памятники Салазару рухнули и в самой Португалии.

Поставив своей следующей задачей разоблачение милитаризма Соединенных Штатов, Медведкин долго и с большим трудом собирал документальный материал. Руководители американских кино- и телекомпаний не всегда торгуют свидетельствами позорной деятельности интервентов. Приходилось просматривать множество зарубежных хроникальных картин, где в самоупоении от своих военных успехов американцы показывали действие напалма, об-

стрел с вертолетов, захват мирных населенных пунктов и прочие «подвиги». А кадры бегущих, прячущихся и мертвых женщин и детей дали наши коллеги — героические кинооператоры Вьетнама.

В фильме были показаны связи милитаристов с капиталистическими монополиями, дипломатическая демагогия, предательство марионеточных правителей, показные благодеяния, которыми интервенты пытались прикрыть или оправдать свою агрессию. Уж этих-то белоснежных врачей, бинтующих темнокожих детишек, этих пасторов, рассуждающих о братской любви, этих герлс, отплясывающих перед молчащими «туземцами», можно было достать сколько угодно. Американский пропагандистский аппарат широко распространял эту «документальную» ложь. Но советские документалисты еще в двадцатые годы умели открывать в хроникальных кадрах новый, неожиданный, но единственно верный смысл. И Медведкин тонко использовал американскую хронику, монтажом, контекстом раскрывая ее подлинное содержание. Американцы клялись в дружбе порабощенным народам? Дружба эта... со взломом — доказал Медведкин. Он так и назвал свой памфлет — «Дружба со взломом».

А затем снова настала очередь неофашистов. Уж очень они оживились под эгидой НАТО, в сени антикоммунизма, под вывесками «свободной», «нейтральной», «мирной» Германии. Появился памфлет «Тень ефрейтора».

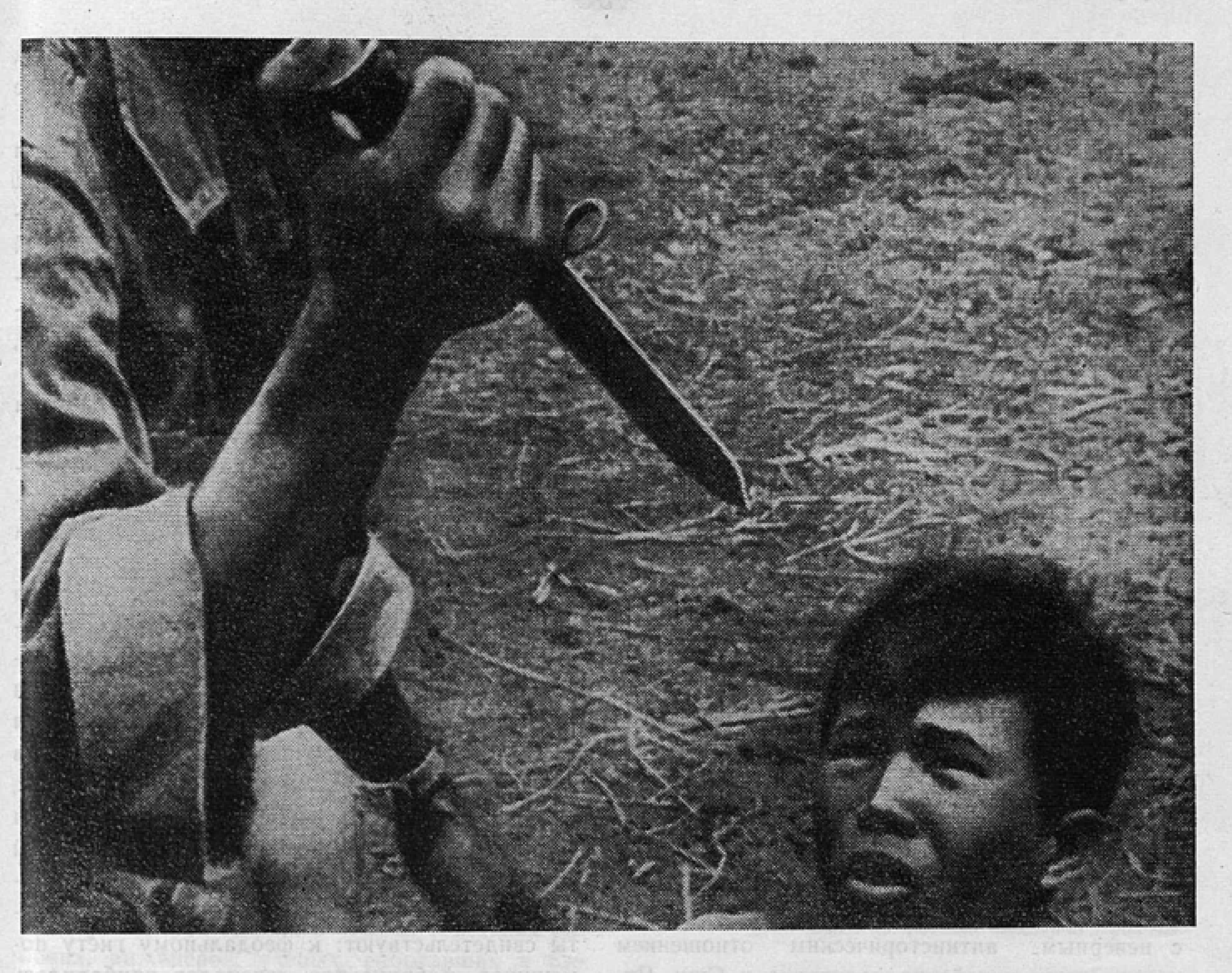
Воспользовавшись многозначительным совпадением, что лидера западногерманских реваншистов фон Таддена зовут, как и Гитлера, Адольфом, Медведкин на документальных кадрах выступлений «нового Адольфа» показал, что он — тень Адольфа прежнего, тень ефрейтора. В ряд с новым Адольфом стали фабрикант Фриц Тиллен, которого можно назвать тенью Шпеера, гитлеровского министра, эксплуататора миллиона пленных рабов, выпущенного из тюрьмы после двадцатилетней отсидки. А чьей тенью, как не тенью ефрейтора, является лидер мюнхенских неофашистов Иозеф Штраус? Штраус с его пивными словоизвержениями, с его марширующими погромщиками, с его книжонкой «Проект для Европы», повторяющей бредовые мечтания автора «Моей борьбы»?

В фильме показан Макс Рейман, руководитель компартии, запрещенной в стране, свободной... для неофашистов. В фильме показаны трудовые будни Германской Демократической Республики, само существование которой говорит «нет!» неофашизму.

За десятилетие (1958—1968) Медведкин открыл сатирический, публицистический огонь по самым отвратительным, самым опасным для человечества социальным явлениям: неофашизму, милитаризму, колониализму, реваншизму. Его памфлеты принесли ему международное признание: на всевозможных смотрах, фестивалях, декадах они привлекали всеобщее внимание, получали восторженные отзывы, призы. Вместе с самыми крупными, самыми талантливыми кинодокументалистами Медведкин стал у истока, сделался родоначальником широкого движения политического документального фильма. Его памфлеты появились раньше таких антифашистских фильмов, как произведения Эрвина Лейзера (Швеция), Пола Рота (Англия), Михаила Ромма, перед такими антиколониалистскими фильмами, как работы Алена Рене, Криса Маркера, Жана Руша, перед фильмами о войне во Вьетнаме — французскими, вьетнамскими, польскими, немецкими, раньше лент независимых американских документалистов.

Двигаясь вперед, Медведкин создал несколько больших публицистических работ, в которых попытался философски осмыслить генеральные проблемы нашей современности, освоить новую тематику, новые приемы, новые интонации.

Большую документальную картину он назвал, как всегда, звонко, вызывающе, — «Склероз совести». «Совесть человека! — говорит диктор. — С тревогой мы наблюдаем, как год от года теряется на Западе этот бесценный капитал, накопленный столетиями». Материал фильма во многом повторяет материалы прежних памфлетов. Но есть и новые кадры. Бунтующие студенты Парижа и Кали-



Кадр из фильма «Мир Вьетнаму!»

форнии. Портреты жертв политического террора — братьев Кеннеди, Мартина Лютера Кинга. Смит, глава расистов Родезии. Сталкивая эти документы, Медведкин сопровождает их уже не лозунгами и филиппиками, а размышлениями. Он размышляет о крахе христианской цивилизации, цитирует заповеди и, сопоставляя их с кадрами обыденной жизни, стремится доказать, что принципы «не убий», «не укради», «не пожелай жены ближнего своего» — стали пустым звуком. Так Медведкин прямым ходом приходит к критике буржуазных устоев капиталистического общества. И закономерно противопоставляет буржуазной идеологии марксизм, деятельность Ленина, прогресс Советской державы, стран социалистического содружества.

Он видит сложности и в жизни социалистического лагеря, касается трагических событий в Чехословакии. Но везде четко определяет разницу между исторически необратимыми процессами загнивания старого мира и трудностями на новых нехоженых путях человечества.

Вторая большая обобщающая картина Медведкина называлась «Тревожная хроника» и была посвящена загрязнению окружающей среды. Тема предельно актуальная, тема глобального звучания. Об оскорблении природы, о загрязнении воздуха, воды, земли промышленными отбросами, о полном истреблении многих видов птиц, животных и рыб, наконец, об

отравлении людей, с волнением и гневом пишут ученые, политические деятели и рядовые люди всех стран. Человек уничтожает естественную среду вокруг себя, и это может привести к гибели само человечество.

Медведкин понимает, что при всем своем могуществе искусство не в силах прервать губительный процесс, предотвратить катастрофу. Но он знает, что искусство может бить в набат. И он бьет в набат своим фильмом. Но этого мало. Режиссер использует фильм как трибуну для провозглашения международного договора. Он предлагает основы «Международного кодекса защиты природы», в котором засорение среды приравнивается к преднамеренному убийству.

Последнее десятилетие Медведкин занимается еще одной генеральной темой — темой Китая. Медведкин говорит о Китае со страстным осуждением, но и с горечью, с болью.

Впервые этой темы Медведкин коснулся еще в 1966 году, создав небольшой фильм «Наш друг Сунь Ят-сен». В нем он старательно собрал киноматериалы о великом китайском революционере, о его общении с Лениным, о его любви к Советской России, не умолчав и о трудностях и противоречиях его долгой политической жизни. Фильм этот полемизировал с неверным, антиисторическим отношением современных китайских политиков к Сунь Ятсену.

Среди резких, громких памфлетов о Салазаре, о тени ефрейтора, о дружбе со взломом этот спокойный, обстоятельный фильм прошел сравнительно незаметно. Но столкнувшись с китайским материалом, коснувшись судеб великого народа, шедшего с нами плечом к плечу, Медведкин понял, что затронул одну из серьезнейших и сложнейших тем современности. И в 1969 году создал два фильма о Китае — короткометражный «Письмо китайскому другу» и большой — «Ночь над Китаем». Как обычно, заглавия эти раскрывают сущность отношения автора к теме, да и основу отношения советских людей к своим соседям, недавним друзьям...

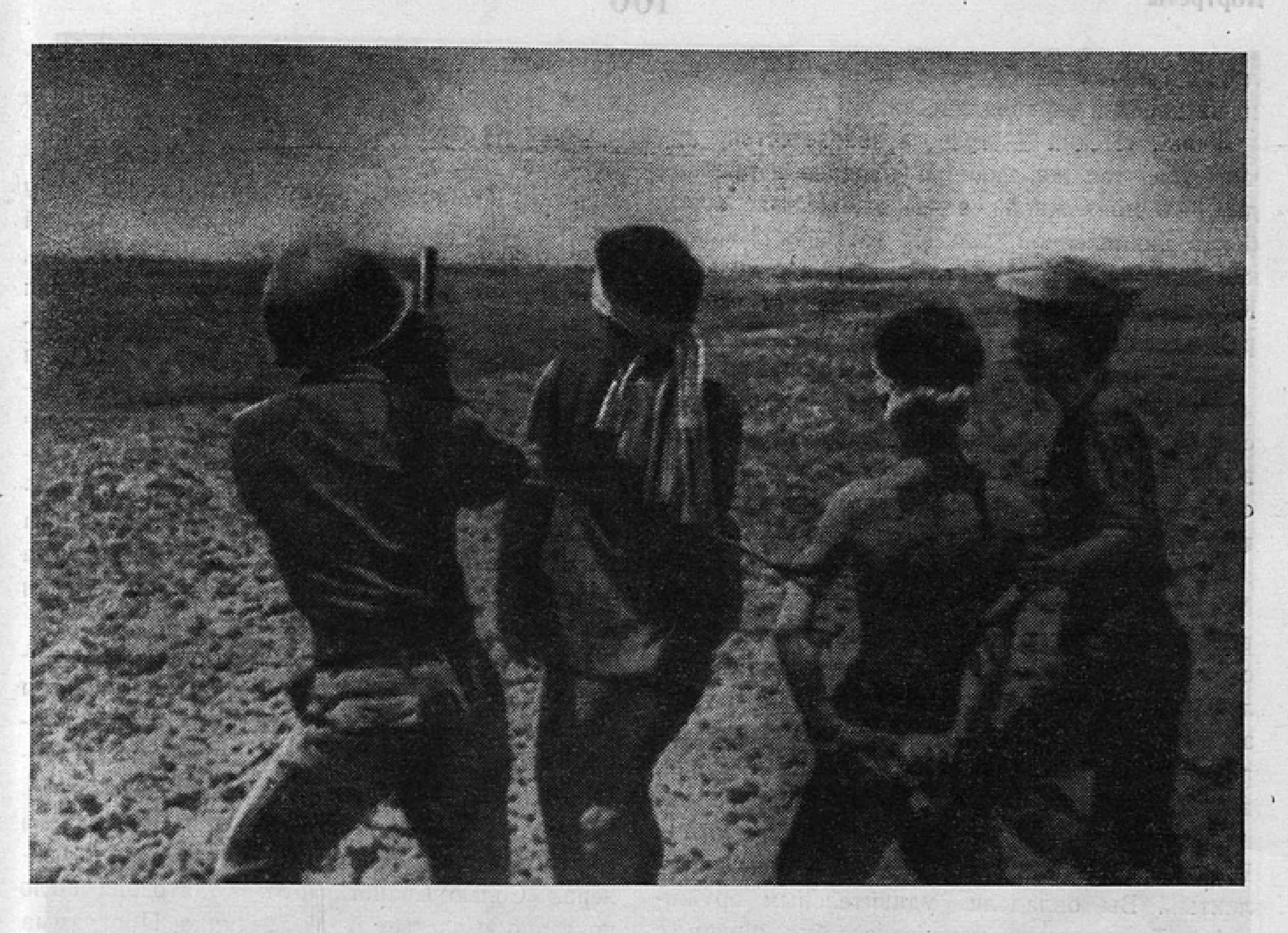
...Худощавый седой человек, привычно присев у монтажного стола, прямо глядит в объектив и говорит негромко и убежденно: «Для тех, кто грязнит историю неправдой, нет более грозного врага, чем хроника».

И в кратком, но предельно насыщенном фильме он бьет по клеветникам кинохроникой. Правдой о современном Китае. Горький комизм «воробьиной революции» и подлинный трагизм «культурной революции». Голод, нищета, соха на полях, «выплавка» стали в домашних кастрюлях — и марширующие солдаты, одурманенные шовинистскими лозунгами.

Фильм напоминает о том, как много сделали советские люди для развития Китая по ленинскому пути, по пути социализма, для экономического роста страны. Но все это было осквернено, истоптано, предано забвению китайским руководством.

Трудную, болезненную, горячую тему Китая Медведкин развил и продолжил в полнометражном публицистическом фильме «Пекин — тревога человечества» (1978 год). Тщательно и терпеливо он собрал архивные кинодокументы о Китае, начиная с душераздирающих кадров нищеты, унижения, феодальной эксплуатации, царивших в дореволюционном Китае, кончая злобными, преступными акциями последышей «великого кормчего» Мао Цзэдуна, направленными против социалистических стран. Документы свидетельствуют: к феодальному гнету помещиков, фабрикантов, генералов прибавилось насилие японских захватчиков; народно-освободительную борьбу предавали гоминьдановские политики. Но всегда и повсюду опирался китайский народ на дружескую помощь советского народа. Этой помощи просил Сунь Ят-сен у Ленина. И с ленинских декретов об отмене кабальных договоров царской России с Китаем началась наша дружеская помощь китайскому народу.

Кинокадры, фотографии, письма, свидетельства живых участников борьбы за освобождение Китая выстраивает Медведкин в целостную историческую картину. Сколько сил, героизма и бескорыстной любви было вложено советскими людьми и в вооружение освободительных китайских армий, и в восстановление тысяч километров железнодорожных путей, и в строительство сотен крупных промышленных



Кадр из фильма «Склероз совести»

предприятий! А тысячи и тысячи советских рабочих, инженеров, ученых, работавших в Китае, а тысячи китайских студентов, обучавшихся в Советском Союзе, а тысячи комплектов научно-технической документации, разработанной у нас и послужившей основой индустриализации Китая!..

И мы видим не только гигантские здания, мосты, печи, станки, построенные с нашей помощью. Мы видим совместный труд строителей социализма, мы видим горячие рукопожатия, глаза китайских рабочих, светящиеся благодарностью и теплотой.

И нет в этих кадрах, в спокойных словах, сопровождающих их, ни тени хвастовства. Медведкину удалось передать искренность и бескорыстие советских людей, наполнить фильм гордостью за содеянное нами добро.

Но — меняются времена. И в фильм «вторгаются» беснующиеся хунвэйбины, витийствующие антисоветчики, войска, марширующие перед американскими «консультантами». Кажется, сменит сейчас сатирик Медведкин свой сдержанный тон на резкую насмешку, на бичующее презрение...

Нет! Палитра художника-публициста богата не только сатирическими красками. Боль за судьбу трудового народа, тревога за будущее звучат и в тексте, и в изобразительном ряду фильма. В уродливых эпизодах современной пекинской политики Медведкин видит позор и страдание народа и встревоженно раздумывает о его будущем.

Сказав жестокую правду о нарушенной дружбе, о коварной неблагодарности, о подлой измене моральным устоям и принципам социализма, фильм подчеркивает разницу между обманутым народом и его бессовестными правите-

лями. Тревога за будущее человечества освящена верой в справедливость.

Фильм «Пекин — тревога человечества» начинается так же, как и «Правда и неправда», — в монтажной, среди множества коробок с кинопленкой, как бы заставая Медведкина за работой. И слова раздумья о судьбах Китая, слова тревоги звучат из уст самого режиссера.

Смотришь правдивый фильм, слушаешь спокойный голос, смотришь в глаза худощавого седого человека, в глаза Александра Ивановича Медведкина и думаешь: «Какая же это сила — кино, когда оно в руках талантливого и убежденного человека!»

Свою статью «Атакующий кинематограф»[3] Медведкин начал с оговорки: «Не будем спорить о том, насколько правомерна кавалерийская терминология в разговоре о сложных явлениях мирового кинематографа». Но вскоре забывает сомнения и, обращаясь к молодым рабочим Франции, Германии, Италии, Америки, взявшим на вооружение в своей борьбе кинематограф, страстно призывает: «Атакуйте!.. Вгрызайтесь в самые острые социальные конфликты!.. Вы овладели удивительным оружием!..» Темперамент кавалериста-буденновца с годами не иссяк.

Всю жизнь Медведкин стремился своим искусством атаковать. Атаковал врагов молодой Советской власти. Атаковал бюрократов, разгильдяев, дурней, волокитчиков, очковтирателей, всех, кто мешает строительству социализма. Атаковал фашистских захватчиков. И их последышей — неофашистов. Империалистов, колониалистов, поджигателей войн. Губителей природы. Атаковал правителей Китая, забывших клятвы, забывших интересы своего народа. Атаковал... И понимал, что жизнь атакующего не может быть спокойной, что действие вызывает противодействие. И был неоднократно атакован сам.

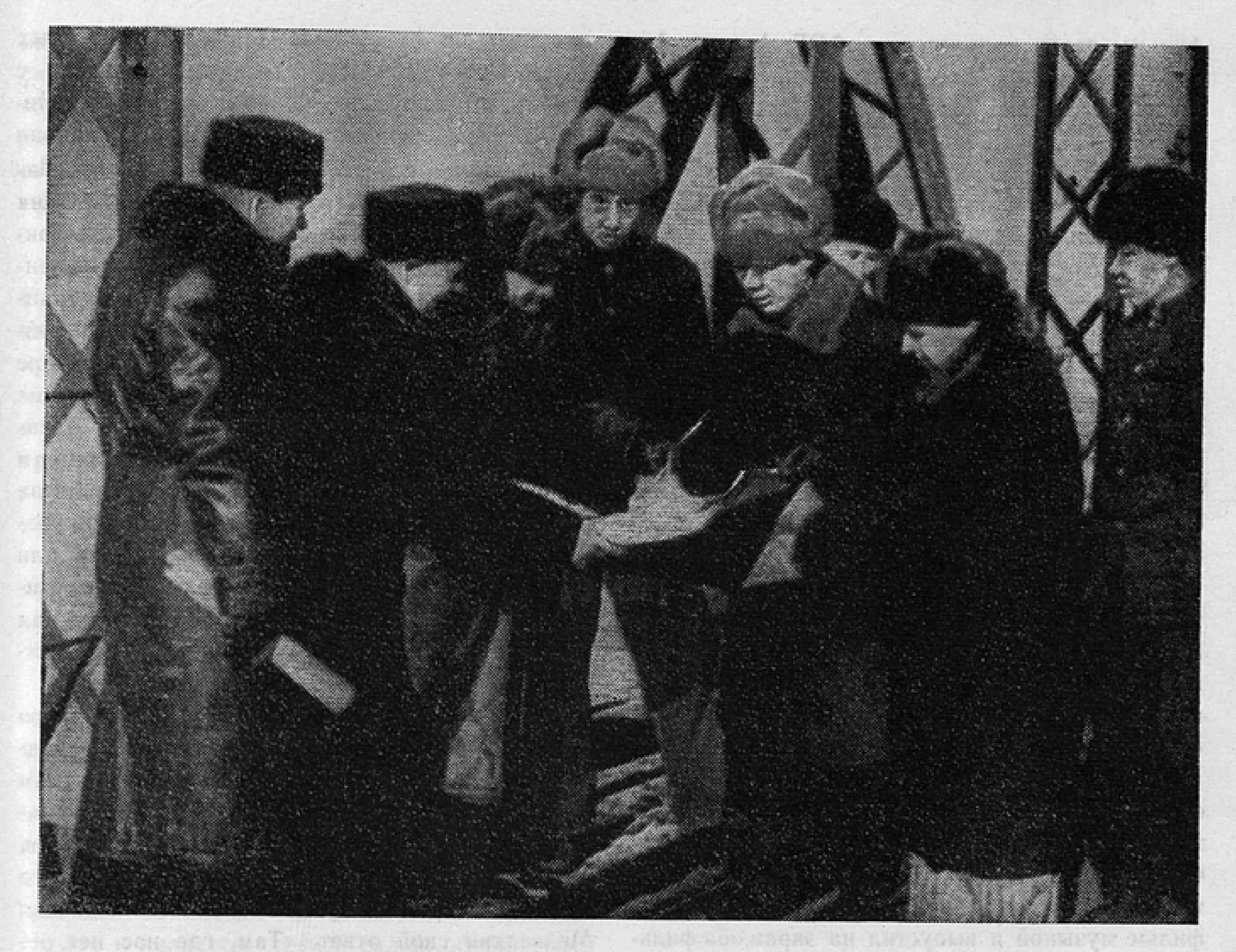
Признание пришло к Медведкину поздно. Склонные к сенсациям зарубежные кинокритики, особенно французские, пренебрегая скромностью и фактами, писали, что забытый всеми советский режиссер был «открыт» французами.

Стоит ли спорить с этими «открывателями», которые уже неоднократно открывали «начинающего режиссера Калатозова», когда тому было под шестьдесят и он делал свой десятый фильм, или «молодого режиссера Райзмана», когда тому было под семьдесят и он делал фильм двадцатый. Признание пришло к Медведкину, конечно, не из Франции. Он завоевал его своими политическими фильмами, шедшими на наших советских экранах и на демократических кинофестивалях в Лейпциге, в Кракове, в Карловых Варах. Он завоевал признание тем, что никогда не успокаивался, никогда не прекращал бороться за справедливость, за правду, за коммунизм. И сколько бы его ни атаковали, продолжал атаковать.

На Первом Московском международном кинофестивале в 1957 году советские киноведы показали программу выдающихся немых картин, неизвестных не только зарубежным зрителям, но даже зарубежным киноспециалистам. Вместе с «Новым Вавилоном» Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Обломком империи» Ф. Эрмлера, «Солью Сванетии» М. Калатозова было показано «Счастье» А. Медведкина. Программа в целом, и «Счастье» в частности, имели сенсационный успех. Вскоре «Счастье» было несколько раз, во фрагментах и целиком, показано по московскому телевидению. А потом была опубликована восторженная статья о фильме, написанная С. М. Эйзенштейном в 1934 году, но в то время не напечатанная и сохранившаяся в архиве. Так к успеху «Ракет на Рейне», «Закона подлости», «Дружбы со взломом» присоединился успех вторично рожденного «Счастья».

В 1967 году на Лейпцигском кинофестивале Медведкин познакомился с французским режиссером Крисом Маркером. Один из талантливейших документалистов Франции, Маркер прожил большую, сложную жизнь. Боец Сопротивления во время войны, много бродивший по свету в качестве фоторепортера, автор романа «Чистое сердце» и множества критических статей, Маркер начал кинодеятельность в прогрессивной «Группе тридцати», создав вме-

[3] «Советский экран», 1971, № 8.



Кадр из фильма «Пекин — тревога человечества»

сте с Аленом Рене фильм «Статуи тоже умирают». По теме, по идейной устремленности, по антиколониалистскому пафосу эта картина была близка медведкинскому «Закону подлости». В «Письме из Сибири» Маркер с любовью и уважением рассказал о Советском Союзе. В «Прекрасном мае» развил идеи Вертова о «киноправде». В Лейпциг Маркер привез «Шестую грань Пентагона» — памфлет против американского империализма, близкий к «Дружбе со взломом». Медведкин и Маркер подружились с первой встречи. Рассказы Медведкина о советской хронике, о кинопоезде запали в сердце Маркера.

Вернувшись во Францию, он принял руководство рабочей киногруппой, возникшей на бастующем заводе «Радиацета» в парижском пригороде Безансоне. Это было небывалое в буржуазных странах явление: бастующие рабочие взяли кинокамеру, как оружие, чтобы рассказать правду о своей борьбе. Многие прогрессивные кинематографисты старались поддержать их. Активнее всех был Маркер. На одном из собраний безансонской группы он рассказал о советском опыте, о кинопоезде. Рабочие решили назвать свою группу «Медведкино».

Так полушутливый термин, пущенный в 20-е годы критиком, желавшим обругать Медведкина, стал именем боевой киноорганизации. Так, вслед за вертовской «Киноправдой», советский опыт породил новое движение — «Медведкино».

А с 1970 года аналогичные группы и схожие

фильмы стали появляться в ФРГ, Англии, Алжире, Испании, Аргентине, Чили. Некоторые из них старались связаться с Медведкиным, писали ему.

Тогда Крис Ма̀ркер создал фильм «Поезд в пути». В интервью газете «Монд» он сказал: «Мы решили сделать фильм о Медведкине, потому что этот человек, ставший нашим другом, оставался неизвестным всему миру. Мы хотели рассказать о нем всем людям. Нам нужны были документальные кадры о кинопоезде, о жизни в те послереволюционные годы. Мы их искали повсюду: во Франции, в Бельгии, в СССР, в скандинавских странах. И мы их нашли. Они-то и превратились в фильм «Поезд в пути», центром и душой которого стал Медведкин» [4].

После синхронного выступления Медведкина, кратко, но содержательно и ярко рассказавшего про кинопоезд, следовали отлично подобранные и смонтированные кинодокументы о Советском Союзе начала 30-х годов, о строительстве социализма.

Чтобы обеспечить этому короткометражному фильму возможно более широкий прокат, а также подробнее познакомить зрителей с творчеством Медведкина, Маркер купил у «Совэкспортфильма» право проката «Счастья», озвучил фильм музыкой и выпустил на экран оба фильма в одной программе.

«Счастье» имело сенсационный успех. Почти все парижские газеты посвятили фильму восторженные статьи: «Точность наблюдений, комизм, вызывающий в нашем сознании реальные ситуации и процессы, — это настоящая заслуга фильма. Не пропустите «Счастье», так как фильм этот сохранил всю свою жизненную подлинность, всю силу молодости!» — писала «Юманите». «Большевистский Чаплин», «Красный поезд», «Новый шедевр советского кино», «Ты знаешь Медведкина?», «Советский Чарли», «Открытие советского шедевра спустя тридцать пять лет», «Смех на службе революции», «Снова обретенное счастье» — вот заголовки некоторых статей.

После Франции фильм пошел по всей Европе, затем по Америке. В Париже и некоторых других городах выход «Счастья» совпал с повторным выпуском «Новых времен» Чаплина. В своей рецензии Эйзенштейн сравнивал Медведкина с Чаплином. Время показало всю правомерность такого сравнения. Один из самых авторитетных французских кинокритиков, Пьер Бийяр, так закончил свою рецензию: «Новые времена» и «Счастье»... не странно ли, что два лучших фильма, идущих сейчас на экране Парижа, были созданы в начале тридцатых годов?» [5]

Турне «Счастья» по экранам мира естественно породило интерес и к другим фильмам «сенсационно открытого» режиссера. Пошли за рубежом и политические памфлеты. Буржуазная пресса встретила их настороженно или враждебно. Особенно резкую реакцию получили «Письмо китайскому другу» и «Ночь над Китаем» со стороны экстремистов, анархиствующих и маоиствующих леваков.

Одна из таких группировок из Западного Берлина, называвшая себя в честь Медведкина «Кинопоезд», разразилась «Открытым письмом», где, тупо повторяя бредни о готовящейся агрессии Советкого Союза против Китая, обвинила Медведкина в «предательстве своего прошлого». «Под чужим именем» — назвал Медведкин свой ответ. «Там, где нас нет, — писал он, — всюду появляются маоисты, спекулирующие именем Дзиги Вертова или вывеской нашего Кинопоезда!» О необходимости четкого размежевания с леваками и демагогами написал он и Крису Маркеру: «Я не хочу, чтобы мы с тобой, сев в один поезд, ехали в разные стороны!»

Маркер незамедлительно ответил: «Бесконечно дорогой Александр Иванович! ...Я немедленно хочу внести ясность. Никогда я не поставлю имени Медведкина рядом с тем, что ты не одобряешь!» И дал подробный отчет о работе групп «Медведкино», состоящих из молодых коммунистов, членов Коммунистической партии Франции, не имеющих никакого отношения к маоизму.

Казалось бы, инцидент исчерпан. Но Мед-

---

[4] «Монд», 2 декабря 1971 г.

[5] «Журналь де Диманш», 5 декабря 1971 г.

ведкин отлично понимал, что письмо берлинских экстремистов — лишь эпизод в большой, серьезной борьбе. И он принял вызов — фильмом «Правда и неправда». С него я начал свой рассказ о замечательном мастере советского кино.

●

Долгий и трудный путь прошел Медведкин. Пятьдесят семь лет в Коммунистической партии, пятьдесят лет — в кино. Сделано — круглым счетом — сто фильмов. Разных фильмов — документальных и игровых, длинных и коротких, задумчивых и веселых, гневных и тревожных, добрых и злых. И все эти фильмы били в одну цель, дышали одним пафосом, пафосом строительства коммунизма.

И пусть не все начинания, не все свершения художника были оценены своевременно и справедливо, они еще будут признаны — история «Счастья» тому пример.

Главное оружие сатиры — смех. И для того чтобы его вызвать, художники-сатирики прибегают к смелым преувеличениям недостатков, к резким столкновениям нелепого с нормой, к предельному обострению несоответствий, к их подчеркиванию, выпячиванию, выворачиванию наизнанку. Это обычно и служит поводом для обвинений в «искажении правды». Но это и является главной силой, обобщающей способностью сатиры. В. И. Ленин ходил вместе с А. М. Горьким в лондонский Мюзик-холл и там от души смеялся, глядя на клоунов, сатириков, эксцентриков. «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»[6]

Об огромном общественном значении сатиры писали Мольер и Гольбах, Гегель и Маркс, Герцен и Чернышевский, Белинский и Салтыков. Пушкин сказал, что «куда не досягает меч законов, туда достигает бич сатиры», и эти мудрые слова с течением времени приобретают все большую правоту. С развитием человеческого общества, с ликвидацией классового антогонизма, с повышением культурного уровня — обличительные и, не побоимся этого слова, карательные функции сатиры не ослабляются, а растут. Все чаще и эффективнее меч закона будет заменяться всемогущим бичом сатиры.

Только нужно помнить, что это очень острое оружие. И при неумелом с ним обращении его разящее острие может больно ранить и самого сатирика. Поэтому и называют искусство сатиры — опасным, а сатириков — смельчаками.

Александр Иванович Медведкин — такой смельчак. Мы видели, как неровен, тернист, извилист был его творческий путь. Но острого своего бича, опасного своего ремесла он не оставлял. Ни тени усталости, ни намека на разочарованность не было и нет в его действиях и словах. Он полон планов. Он готов сражаться, готов сражать, готов атаковать — и счастлив этим.

---

[6] А. М. Горький Собр. соч., т. XVII, М., 1952, стр. 16—17.

А. Демидова

Я работаю в театре и в кино...

— Как вы выбираете роли?

— В театре играю то, что дают по приказу. Иногда, правда, если роль мне уж очень не нравится, стараюсь убедить Любимова, что мне играть эту роль не надо. Но если Юрий Петрович не соглашается, я эту роль играю.

В кино сначала не я — меня выбирали. И не утверждали. Потом я сыграла в «Дневных звездах», вроде бы появилась возможность выбирать. И тут оказалось — выбирать-то не из чего: все, что предлагали, было скроено на одно лицо — это были так называемые «умные», интеллигентные женщины, а на самом деле просто штамп. И я стала искать... от противного. А вокруг твердили: «Ну, Демидова никогда не сыграет других ролей. Вот она раскрылась в «Дневных звездах» — это и есть ее творческое самовыявление». Тем не менее я пыталась спорить. Поэтому сразу и были перепады: после «Дневных звезд» — «Стюардесса».

После «Стюардессы» — «Щит и меч». Как-то я опрометчиво сказала, что раскаиваюсь в своем согласии играть в этом фильме. Это неправда. Я совсем не раскаиваюсь. Ничего не пропадает даром — ни удачи, ни поражения, ни победы, ни ошибки. Может быть, это были подступы к «Шестому июля»?

После «Шестого июля» стала сниматься в «Живом трупе» — первый раз классика. До этого всегда отказывалась: просто не видела классику на экране убедительной. И, честно говоря, пугал опыт «Героя нашего времени» в театре. Я, в общем-то, с треском провалилась. В роли Веры. Не только я, мы все там расшибли лбы. Через год спектакль сняли...

Кажется, было шестнадцать экранизаций «Живого трупа». Но странно: кого ни спрошу, Лизу никто не помнит, хотя ее играли очень хорошие актрисы. Вот Машу, Федю Протасова помнят, Лизу — нет. А по пьесе-то у нее ведь очень яркая роль. В чем же фокус?..

Я поняла: дело в том, что Лизу всегда оправдывали — играли такой вот несчастной жертвой с платочком у носа. А Толстой, мне кажется, написал ее по-другому.

Лиза — не жертва. Она скорее злая, нежели добродетельная. Например, есть сцена (ее почему-то в фильме убрали), когда следователь всем троим — Протасову, Каренину и Лизе — задает один и тот же вопрос: почему Протасову после мнимого самоубийства посылались деньги? И на вопрос-то ведь никто не отвечает.

Каждому времени — свое решение. Толстой отставляет вопрос открытым...

И все-таки посылались ли эти деньги корыстно? Я не знаю. Но посылались каждый месяц...

— Толстой, кажется, отвечает довольно определенно.

— Как?

— Они знали, что Протасов жив.

— Нет, у Толстого нет такой определенности. Но для себя я тоже так решила: они знали и были корыстны. Поэтому и Лиза у меня — не просто заплаканная жертва: знала, что самоубийство Федора мнимое, вышла замуж за друга семьи.. У нее все определенно, разумно и рассчитано. Впрочем, сейчас я бы сыграла эту роль совсем по-другому.

После фильма я получила много писем от зрителей, и они спорили с такой трактовкой, но зато эту Лизу запомнили, хоть на какое-то

Глава из книги «Вторая реальность»; начало публикации см. в «ИК», 1979, № 1.

время. И спорили, мне думается, прежде всего потому, что существовал уже штамп — театральный, кинематографический...

— Роль запомнилась бы, наверное, еще больше, если бы у вас был союзник в виде режиссера?

— Если бы режиссер сделал эту сцену со следователем... Но тут возникает вот такой вопрос: а нужно ли актеру идти против режиссера? Ведь это выбивает актера из образного построения всего фильма. Он становится неорганичен. Тут палка о двух концах.

— Но если актеру не нравится предложенная режиссером трактовка роли, то не лучше ли...

— Отказаться вообще? Нет, этого делать нельзя. Во-первых, уже поздно: «осознание» нередко приходит в процессе работы, во-вторых, если хотите, неэтично.

●

Любая роль оказывает на актера какое-то влияние, внутренне меняет его на время. Я это по себе замечала. Помню, когда я играла Спиридонову в «Шестом июля», знакомые жаловались на мою категоричность, безапелляционность, неуживчивость. А потом вдруг я переменилась, стала тихой, молчаливой, как говорится, себе на уме. Это я уже принималась за Лизу Протасову в «Живом трупе». Но все эти следы роли относятся только к периоду работы над ней.

У Аверченко есть прекрасный рассказ на эту тему: «Жена-актриса». Герой рассказа — муж — не мог понять, какой же у его жены характер: то она манерна, то естественна, то ребячливо весела, то замкнуто мрачна и т. д. И вот однажды, придя раньше обычного домой, он еще с лестницы слышит крик жены — она самыми площадными словами распекала прачку, и муж подумал, что вот оно, оказывается, истинное лицо его супруги. Но вечером на премьере он увидел ее в роли кухарки.

Иногда влияния роли нельзя избежать довольно долго. И тогда последующие роли будут неизменно окрашены этой довлеющей ролью, хотя потом это влияние растворяется в эпигонстве, убывает, как шагреневая кожа. Поясню.

После работы с Эфросом, после премьеры «Вишневого сада», я не могла года два избавиться от Раневской. Что бы я потом ни играла, на всех ролях был отпечаток рисунка этого образа. И в фильме А. Зархи «Повесть о неизвестном актере», и в телеспектакле «Любовь Яровая», в роли Пановой, проглядывала моя Раневская. Я об этом знала, шла на это, иначе отойти от Раневской было бы труднее и мне пришлось бы и в жизни ее еще долго играть. А этими для меня не столь уж важными и определяющими ролями я как бы «сбрасывала старую кожу».

Вот почему между большими ролями нужен перерыв для того, чтобы освободиться от старого. Обычно, о «проходных ролях» говорят как о неудачах актера, но эти «неудачи» неизбежны.

Чтобы подняться на другую вершину, нужно сначала с п у с т и т ь с я с той, на которой стоишь. А этот «спуск» актерам не прощают. Единственное, что можно сделать, — это постараться, чтобы «спуск» не затягивался.

●

Почему же все-таки, когда роль сыграна убедительно, зрителям дается повод смешивать человеческую сущность актера и результат роли? Дело в том, что актер, кого бы он ни играл, действительно идет прежде всего от себя, ищет в себе самом черты своего героя, а если не находит — придумывает, развивает воображением, приспосабливает к своей, часто совсем противоположной, человеческой сущности.

В детстве, когда характер не определен, можно с полной верой в предлагаемые обстоятельства играть в различные игры, очень быстро и легко переключаясь от сентиментальной игры в «дочки-матери» на свирепых «казаков-разбойников». С возрастом эта грань стирается. Подводится одна главная черта характера. У Карамзина я как-то прочитала, что мы рождаемся с темпераментом, но без характера. От нашего темперамента зависит способность принимать впечатления, а впечатления формируют постепенно характер. Но в своей профессии актер вынужден сохранять это свойство ребенка. Он должен, как в детстве, быть готовым к переходу от одной игры к другой.

У Дидро в «Парадоксе об актере»: «Верное средство играть мелко и незначительно — это изображать свой собственный характер. Вы тартюф, скупой, мизантроп, и вы хорошо будете играть их на сцене, но вы не сделаете того, что создал поэт, потому что он создал Тартюфа, Скупого, Мизантропа».

Мне кажется, что Дидро не совсем прав. Потому что и Тартюфа и Скупого нужно «вырастить» в себе. Как беременной женщине ребенка. Только вынашивать не обязательно один и тот же срок. И роды бывают тяжелые и легкие. А родившиеся дети — роли — здоровые и больные, любимые и нелюбимые. Чтобы продолжить это сравнение, я даже скажу, что роли в кино — это дети (взрослые или маленькие — в зависимости от результата), уехавшие как бы в другие города. О них иногда забываешь или вспоминаешь только тогда, когда они сами присылают о себе весть. Роли в театре — это дети, которые живут и растут вместе с тобой, и жизнь и рост их зависят от тебя. Иногда больные, неудавшиеся роли, более любимые — они трудно давались. Иногда дети очень не похожи на родителей, но это твоя плоть и кровь. Они какое-то время были тобой. И какое-то время очень сильно влияли на тебя. Я где-то прочитала, что, дойдя на внутренних путях своей жизни до темных бездн, Гёте мечтал о самоубийстве, но он выстрелил не в себя, а в Вертера и тем самым освободился от навязчивой идеи. Но нельзя застрелить выдуманного Вертера. Можно убить Вертера в самом себе, реально живущем. Так и актеру, чтобы убить, свершить суд, например, над Смердяковым, необходимо вначале взрастить этого малосимпатичного субъекта в своем, возможно, самом чистом и незапятнанном существе...

●

— Скажите, как вы работаете над ролью?

— В театре, когда уже изучен материал, прояснен характер, утвержден костюм, то есть, когда уже выработалась схема и роли и спектакля, работа идет, в основном, на закрепление последовательного ряда условных рефлексов. В «Часе пик», например, у меня есть одна сцена, где моя героиня плачет. Каждую репетицию на фразе «чая нет» я должна заплакать. Всякий раз. Подхожу к маятнику, говорю: «Чая нет» — и плачу.

Не буду рассказывать, что вначале «подкладывала» себе, чтобы вызвать слезы. Постепенно реакция закрепилась. И я уже могу особенно не расстраивать свои нервы и «хоронить» родственников и знакомых. Вырабатывается условный рефлекс. И если с самого начала у меня был правильный «камертон», то в каком бы настроении я ни играла потом — мне ведь может и не захотеться плакать и вообще играть,— условный рефлекс сработает за меня. И после слов «чая нет» у меня потекут слезы. Настоящие.

В кино после утверждения на роль, как правило, нет репетиционного периода. Сразу надо играть очень ответственную сцену, хотя потом она будет стоять в самом конце. Чтобы сыгранная сцена не получилась надуманной и органично вошла в логический ряд всей роли, ориентируешься главным образом на себя, на то, как в данную минуту ты готова эмоционально, на безусловный рефлекс. Вот поэтому в кино и надо быть готовым всегда и на сто процентов.

Тут может возникнуть вопрос: если рассчитываешь только на себя, не влечет ли это просто самоповторения? Нет. Ведь даже человек со «стабильным характером» в разных ситуациях ведет себя по-разному.

Конечно, экспериментировать в кино труднее. И как правило, пользуешься театральными заготовками, если предложенная роль уж очень далека от твоей индивидуальности. Без «Деревянных коней» я вряд ли бы сыграла Прасковью Михайловну в «Отце Сергии», например.

Зато в кино есть особый ритм — усиленный, нервный. Он пробуждает от некоторой театральной спячки, когда полгода, медленно раскручиваясь, идут репетиции. И театральный актер так к этому ритму привыкает, так входит в него помимо своей воли, что порой заторможенность накладывается и на весь спектакль. А зрительный зал «укачивает» от скучного ритма.

Правда, в Театре на Таганке, где я рабо-

таю,— могут быть разные претензии и к этому театру, и к его спектаклям,— такой напряженный закрученный ритм есть. И мне это нравится.

В кино сама «специфика производства» диктует скорости: здесь очень важна сиюминутность происходящего, воля, собранная в одну секунду.

— Когда вы говорите, что от «театральной спячки» вас будит кинематограф, то имеете в виду...

— Сам процесс работы. Вот съемка. Мне нужно сыграть какой-нибудь очень эмоциональный кусок. Давайте возьмем самый сильный — смерть близкого человека. Например, в «Дневных звездах», когда у меня во время блокады умирает муж, а я иду на радио читать стихи и поздравлять ленинградцев с Новым годом. После смерти мужа. Там есть эпизод в зоопарке, в разрушенном, исковерканном зоопарке: начинается истерика — итог пережитого.

Понимаете, чтобы по-настоящему сыграть такой кусок, мне надо именно сейчас, вот в эту же минуту, похоронить — в мыслях похоронить — всех своих родственников, знакомых, своего мужа и даже самое себя, и только тогда, приготовив себя эмоционально, я смогу по-настоящему сыграть этот кусок.

В театре же иначе. В том же спектакле — в «Часе пик» — моя героиня приходит почти к самоубийству. Она разочарована, раздавлена, потом толчок — через якобы истерику, через слезы наступает какое-то возрождение, что ли. В общем, по эмоциональной отдаче очень близкие куски.

И вот, когда идут репетиции, я, как живой человек, ну... храню, что ли, себя, защищаю свои нервы от накала таких переживаний. Я о-о-очень осторожно к этому подхожу. На одной репетиции открываю клапанчик чуть-чуть, на другой — еще чуть-чуть и месяцев через пять подхожу к результату. Понимаете? Хотя на каждой репетиции я в общем-то знаю, как «себя отдать» сполна.

Потом, когда в театре идут длинные репетиции и особенно, если репетируются не мои сцены, я сижу, скучаю. От этой скуки вхожу в свою сцену неподготовленной, и она у меня проходит как-то «в полноги». Но я себя особенно не казню: «Ну, значит, сегодня так...»

В кино же, когда ставят свет, размещают массовку, тоже вроде бы много времени проходит «вне тебя», но актер все равно должен собраться и сохранить эмоциональную открытость до конца съемки.

Как ни странно, этот настрой каким-то бумерангом возвращается и в театр. Сейчас в театре я себе уже меньше позволяю таких вот «простоев»...

— Что вы больше любите: кино или театр?

— После университета я пошла в театральное училище, а не во ВГИК. Хотя в бытность студенткой театрального училища сниматься ужасно хотела...

Люблю и то и другое. Но они очень разные по существу, эти искусства. Театр — аккумулятор, кино — потребитель...

Театр	**Кино**
Начинать можно постепенно. К роли привыкаешь в долгий застольный период.	Репетиций почти нет. Начинать работу нужно, сразу включившись. «Спринтерски». На одном дыхании.
В начале работы не обязательно видеть начало и конец роли. По ходу репетиций можно вернуться к началу и исправить ошибки.	Роль нужно видеть сразу целиком. Иногда снимают конец, потом середину или начало.
Постепенные репетиции вырабатывают условный рефлекс, что позволяет играть 500-й спектакль, например, как на премьере.	Репетиции вредят непосредственности в кадре. Нужно договориться о правилах и условиях игры, характерах, взаимоотношениях. Безусловный рефлекс. Если репетировать, то в «полноги». Полная отдача — только в кадре.
Грим, костюм, детали внешнего образа появляются, как правило, за несколько дней до премьеры. Внешние проявления вытекают логически из характера образа, дополняя его.	Костюм, грим — с этого начинаешь работу. До того как определен характер. Иногда грим и костюм сами определяют характер образа.

Актер может распределить свою роль и играть «накатом». Актер — хозяин положения. Он один на один со зрителем и ведет его за собой.	Снимают кусками. Потом за монтажным столом целые сцены летят в корзину. Актер беззащитен перед зрителем. Невозможно точно распределить роль. Поставить самому нужные акценты.
Условность происходящего. Игра. Актер существует как бы в трех измерениях: я — на сцене, я — образ, я — человек, смотрящий на все это со стороны.	Безусловность. Желательна полная достоверность и слияние с образом.
Самый трудный спектакль репетируется полгода. За полгода человек мало меняется, поэтому роль выстраивается более или менее ровно.	Съемочный период иногда растягивается на несколько лет. Сцена, которую снимали два года назад, стоит рядом со сценой, которую сняли только что. Два года в жизни человека!..
Спектакль не сходит с репертуара по нескольку лет. Роль меняется вместе с исполнителем.	Фильм выходит на экраны и изменить в нем что-либо невозможно. Он быстро стареет.
Спектакль идет по-разному в зависимости от восприимчивости зрительного зала. Актер играет хорошо или плохо в зависимости от сегодняшнего состояния. Высокий уровень зала поднимает спектакль.	Зритель не может изменить качество фильма, где бы он ни шел: на премьере в Доме кино или в поселке за Полярным кругом.
Все жанры хороши для театра.	Некоторые жанры почти невозможны.

Результат — кладбище благих намерений. Благие намерения почти никогда не совпадают с результатом. Конечный результат зависит от тысячи причин, не подвластных актеру. Из-за этих причин я, пожалуй, могу понять теорию вероятности, так как на своем актерском опыте не раз видела стечение таких вроде бы невероятных обстоятельств, которые мешали моим благим намерениям вылиться в результат.

Но тем не менее у роли есть своя внутренняя жизнь, и нужно как можно раньше угадать эту жизнь, душу роли. Это уже начало ее решения.

На первых репетициях очень важны детали. Они накапливаются исподволь, приходят во сне, в машине, запоминаются, заносятся в записную книжку. Вот, например, черновые записи на полях роли для Кабанихи в «Грозе», в нашем спектакле «Бенефис»:

...Вначале быть без платка и не крепко опираться на палку. Это будущая опора... В сцене проводов сына убрать глаза — считаю деньги. Можно разложить: вынула одну пачку, другую, третью. Потом подумала, убрала третью — «все равно пропьет»... И внутренне обвинить Катерину, что Тихон пьет... А текст — говорить легко, между делом — все, что говорится, было говорено уже не один раз...

...Как прекрасно придумал М. Чехов, играя Хлестакова: в длинном разговоре с Осипом, валяясь на лежанке, он слюнявил палец и им выводил на печке — «дурак». А слова — так — от безделья и голода идут...

...Для Кабанихи ответы Катерины — не новость. Но провоцировать на эти ответы — можно. Мстить ей за сына. Вразрез музыкальному фону, как бы не чувствуя «грозы»...

Кабаниха была несколько неожиданной ролью для меня самой — и по фактуре, и по сути, и по драматургии, и по эпохе — может быть, поэтому мне сразу захотелось разобраться в ней так скрупулезно, пробиться к истокам ее психологии.

Я прослушала на пластинке Пашенную в роли Кабановой в спектакле Малого театра, ее трактовку, с которой, по воспоминаниям, правда, далеким, я почему-то не соглашалась. И теперь, когда было уже придумано и сделано кое-что свое — поняла, что я правильно не соглашалась. Кабанову играли таким воплощенным домостроем, женщиной властной. Играли конфликт Катерина — Кабанова. Все это, безусловно, есть в роли, но это не главное. Я решила играть Кабаниху, для которой Катерина не важна. На месте Катерины могла быть Людмила, Александра, кто угодно. Это просто невестка. Для Кабанихи главное — сын, сын, который слаб, который — наследник и который не сможет держать после ее смерти дело. И дело пойдет под откос. Отсюда ее постоянное, мучительное раздражение. Вся сце-

на проводов Тихона — на раздражении, что сын-то уезжает по делам, а он там ничего не сделает, пропьет эти деньги, но я вынуждена его посылать, потому что послать больше некого... Поэтому и отвечаю раздраженно, когда Катерина вмешивается — да я о тебе, моя милая, говорить-то не хотела. Так, к слову пришлось. Уйди — отмахнулась. Сын — главное. И у сына с горечью допытываюсь: «Что, по-твоему, можно все лаской с женой, уж и ни прикрикнуть на нее, ни пригрозить? Хоть любовников заводи. Ну скажи ты мне? (Молчит.) Да ну говори же ты, господи! Дурак!» Для меня Кабаниха — несчастна. Она любит сына, сын — ее вечная неутихающая боль. Кабаниху я понимала и прощала. Потому что мне кажется: Кабаниха — это Катерина, которая не утопилась. Незаурядная, трагическая личность. Кабаниха — Катерина, парадоксально? И, пожалуй, неверно театроведчески, но для меня это был ключ к роли.

Свою Кабанову я, к сожалению, не сыграла так, как хотелось, здесь опять тот случай, когда можно говорить только о благих намерениях. Но в этой работе я, пожалуй, впервые четко поняла, как важно сначала в у м е очень подробно представить себе образ, с его мелкими привычками, характерными деталями, желаниями и недостатками, и как из этого всего может родиться свое, особое, понимание роли.

— Какое время года вы любите больше других?

— Осень.

Это самое «трезвое» время, когда все в жизни проступает так же четко, как и оголившийся от зелени лес.

Актеру чаще, чем кому-либо из людей других профессий, нужно смотреть на себя со стороны и безжалостно сдирать наносное и от других ролей, и от общения с другими людьми, так как актеры — люди впечатлительные.

●

— Какие актеры вам больше по душе?

— На мой взгляд, существует три типа актеров. Первые — зависят всегда лишь от своего собственного настроения, от состояния партнеров, от того, хорошо ли идет спектакль сегодня или плохо, и особенно — от того, как на него реагирует зритель. Вторая, более высокая категория — это актеры, для которых основное — цель. Достигнув этой цели, такие актеры не выбиваются из творческого состояния. Такие актеры играют всегда ровно, убедительно и хорошо.

Что же касается третьего, наивысшего типа... такие актеры стоят как бы «над». И над собственным состоянием, и над толпой, и даже над временем... Таких актеров очень мало.

●

Игра талантливого актера всегда многопланова, потому что многопланово и само поведение человека в жизни — одновременно с каким-то доминирующим чувством мы переживаем множество малозаметных, часто противоречивых ощущений, которые так или иначе проявляются в выражении наших лиц, в поступках, в поведении, в душевном состоянии, настроении.

Но все эти слои не должны существовать сами по себе, вне первого плана. Иначе увлечение второстепенными деталями уведет зрителя от того главного, ради чего написана драматургом сцена, ради чего она нужна в произведении.

Хрестоматийный пример: актер выходит на сцену, он старательно дует на пальцы, притопывает ногами и изо всех сил изображает, что только что явился с мороза. Он забывает лишь о том, что привело его сюда, какая беда или радость, или надежда что-то узнать. Потерян первый план, самая ценная и нужная краска. И ее нельзя восполнить никакой суммой самых житейски достоверных, самых искренне обыгранных второстепенных штрихов.

Конечно, очень важно, что говорят актеры в тот или иной момент роли, но еще важнее, что за этими словами происходит в пьесе в это время. Слова летят легкие, вроде бы ни о чем, а за всем этим ворочаются, как жернова, сложные человеческие отношения. Все эти подтексты актер играет вторым, десятым планом. И когда мы говорим о хорошем актере, мы говорим, как он искусно скрывает свои вторые — десятые планы — но они есть, мы о них догадываемся.

В «Трех сестрах» у Чехова сцена Ирины и Тузенбаха перед его дуэлью во всех спектаклях, которые я видела, проходила всегда внешне спокойно. Ибо говорят они о своих отношениях, уж много раз оговоренных и вроде бы выясненных. И только за текстом — вторым планом актеры играли и боль, и тоску, и страдания, и безысходность, когда ничего нельзя изменить. Ирина не любит Тузенбаха, а говорит, что замуж за него пойдет. Он это знает.

Несколько лет назад, на спектакле А. В. Эфроса «Три сестры» в этой сцене, привычно сдержанной внешне, после спокойных реплик Тузенбаха и спокойного ответа Ирины, вдруг на срывающемся крике, как последние слова в жизни: «Ну скажи мне что-нибудь! Скажи мне что-нибудь!» — «Что, что сказать? Что?» — «Что-нибудь!» То, что было скрыто вторым планом, стало играться первым, самым главным. Для меня это было одним из самых сильных театральных впечатлений.

Эфрос потом часто использовал этот прием в своих спектаклях. Это уже стало почти привычным. Эфросовским.

В телевизионном спектакле «Фантазия» по тургеневским «Вешним водам» Эфрос второй, скрытый, план героини опять выводит на первый, но не в словах, а проявляя его балетом. Тут меня поразило соединение вроде бы несовместимых жанров. Стык жанров был прекрасен. Я тогда подумала, что этот прием открывает массу возможностей для телевидения, именно для телевидения...

В нашем спектакле «Вишневый сад» опять использовался прием перевода второго плана в первый, с небольшими дополнениями. Раневская, продираясь ползком через могилы, кресты, кричит: «Гриша! Гриша! Мой мальчик!.. Утонул! Для чего? Для чего, мой друг?» Эфрос заставил это напряжение тут же снять иронией (как если бы шар проткнули иголочкой). Раневская после этого крика, почти ерничая, добавляет: «Там Аня спит, а я... поднимаю шум».

Что для меня в Раневской здесь важнее: крик души или ее ирония — не над другими, избави бог, над собой, ирония над собой, как привилегия интеллигентного человека?

Для меня дороже всего в искусстве перепад от патетического до самоиронии.

Может быть, потому, что я сама не могу удержаться на высокой ноте и спускаюсь на «самоподтрунивание».

За собою я заметила такую странную, на первый взгляд, особенность. Скажем, когда мне говорят о смерти кого-то, даже, может быть, близкого человека, я начинаю улыбаться. Это не от жестокости или «невключенности», нет, как раз наоборот, поэтому и срабатывает чувство самосохранения — ослабить первый удар.

Это, кстати, я замечала не только за собой — за очень многими, в основном, городскими людьми. В этом парадоксе есть своя закономерность, своя драматургия.

Я даже попыталась один раз сыграть это в фильме. В «Степени риска» режиссера И. Авербаха, в эпизоде, когда мне говорят, что муж в тяжелом состоянии и ему необходима срочная операция. Я, отвечая что-то незначительное, стала улыбаться. Во время просмотра материала меня не поняли: «А что это она улыбается? Это ведь трагический кусок». В конце концов сцену пересняли. Наверное, я просто плохо сыграла.

В жизни, когда речь идет о такой трагедии, как смерть близкого человека, мера утраты заключена даже не в самом сиюминутном факте, а в том, «что будет потом». Трагедия осознается по-настоящему лишь со временем. Но актер должен это «со временем» собрать в долю секунды. Такое «сжатие» может дать переживания просто разрушительной эмоциональной силы.

Может быть, на такой высокой ноте играли древние греки свои трагедии? Правда, их «спасала» условность тогдашнего театра: декламация, маски, котурны.

По грубой схеме школьного актерского мастерства трагический факт играется просто: оцениваю, переживаю — и даю зрителю результат пережитого... От таланта и мастерства уже зависят форма и накал страстей. Но отсюда же неизменно идет и пережим и наигрыш, то, что на актерском языке называется «22», то есть перебор. Отсюда же излишняя эксплу-

атация выразительных средств, попытка сыграть в данный момент больше, чем нужно для роли.

Большие мастера этот непомерный груз эмоциональности иногда перекладывали на плечи зрителя. Есть прекрасный рассказ Станиславского о том, как старый Сальвини играл Отелло.

От последнего его крика «а-а-а» на авансцене, после того как он душил Дездемону, зал от потрясения вставал, мурашки бегали, как говорят, по коже. Сальвини, уже старик, не мог сыграть этот кусок на требуемой эмоциональной высоте. Но он, превосходный мастер, раскладывал всю свою роль, наращивая эмоциональность, и его «а-а-а» было только последним легким толчком к взрыву эмоционального чувства у зрителей. Он как бы провоцировал чувства зрителей.

Чувствует зритель, а актер наблюдает, изучает, изображает. «Слезы актера истекают из его мозга».

Кричать на сцене легко, но на экзальтации, на нервах можно хорошо сыграть один-два куска. Встать над ролью, объять все ее содержание, увидеть начало и конец, распределить эмоциональные акценты, необходимые для роли, распределить плохое и хорошее, слабое и сильное, приятное и отталкивающее, вести зрителя по лабиринту роли, но всегда и неукоснительно вперед, быть разнообразным в деталях, характерности, придумать и точно воплотить пластический рисунок роли, говорить так, чтобы слышали последние ряды, но при этом не утрируя средств выражения, — все это создается на репетициях постепенно, точно, холодно, отсекая ненужное.

Может быть, для кого-то этот подход слишком рассудочен, но для меня, пожалуй, он единственно возможен, потому что, если я не знаю, что я делаю, я не знаю, как это делать.

●

— Что вам больше всего нравится в людях?
— Не люблю все фальшивое, тупое, лживое. Хорошо только то, что естественно. Надо стараться быть естественным и в жизни и — если ты актер — на сцене.

●

Что значит быть естественным? Казалось бы, будь искренним — и ты будешь естественным. Но можно быть искренним и не быть естественным по отношению к происходящему. Это мы часто замечаем в жизни. А на сцене или в кино можно быть искренним и неестественным по отношению к своему образу. Недавно я столкнулась с этим на съемках фильма «Отец Сергий» режиссера И. Таланкина.

Мне предложили играть Прасковью Михайловну — Пашеньку, к которой Сергий приходит в конце и, увидев ее, полную забот о внуках, о пьющем зяте, о доме, увидев ее бедную, бесхитростную жизнь, понимает, что сам он жил неправильно, в гордыне, а жить надо просто, не для себя, а для людей — как Пашенька.

Я пришла в группу в конце съемочного периода, когда отношения в группе уже сложившиеся, когда режиссер точно знает, чего он хочет, когда главные исполнители уже «крепко сидят в образах», а ты тыркаешься, маешься и пока не знаешь, что правильно и что нет. И только-только начинаешь нащупывать мелодию образа.

Одна из первых реплик моей героини — «Степа? Отец Сергий? Да не может быть! Да как же вы так смирились?!» Я ее произносила, как мне казалось, абсолютно искренне: со слезами, с растерянностью, с жалостью к отцу Сергию и с умилением — «как же вы так смирились?!», — что вот, мол, такой святой человек и в таком виде пришел ко мне. Но потом выяснилось, когда выстроился характер моей героини, что эта первоначальная искренность была неестественна по отношению ко всему поведению ее в дальнейшем. Ведь Пашенька — не просто бедная, уставшая женщина, которая стирает, готовит и обшивает всю семью, она еще и дворянка, и для нее отец Сергий не только святой, но и человек ее круга, с которым она играла в детстве и которого просто не видела тридцать лет, и поэтому во фразе «как же вы смирились?!» не может быть никакого умиления. Это неестественно по отношению к образу и явно будет выбиваться из всей сцены. Здесь должно быть не умиление, а боль, горечь, сочувствие.

Вы, наверное, замечали, что иногда целые сцены, сыгранные искренне, неестественны по отношению к развитию всего фильма или спектакля. Иногда бывает искренний, но неестественный по отношению ко всему фильму конец. Иногда целый фильм сделан с искренними намерениями, но неестествен по отношению к жанру литературного сценария.

— Так что же значит — быть вполне естественным?

— Естественность — это естественность. Кошка естественна всегда, что бы ты про нее ни говорила, — сказал мне мой муж, кинодраматург.

— А если кошке нужно изображать собаку, что в таком повороте будет естественно для нее и что для собаки?

— Нельзя изменять своей природе и назначению.

— Но то, что естественно для одного, другому покажется, наоборот, неестественным. Кстати, актеру, например, приходится ведь играть и собаку и кошку. Есть общее правило для всех?

— Это мудрствование. Как в детстве: почему красное не зеленое, а белое не черное. В этом, кстати, проявляются твой максимализм и негибкость.

— Спасибо. Но если человек ни разу не видел зеленого цвета, то ему достаточно, не отрываясь, смотреть на красный предмет, чтобы через какое-то время ощутить в себе дотоле им неведомое, как пишут психологи. Так что же такое «неестественно?»

— Ну, а что такое «плохо»? Неестественно, когда предмет не соответствует самому себе.

Вот что пишет в XVIII веке автор первой русской книги о театре: «Всяк кричит: должно играть естественно, и никто не дает слову сему объяснения. По мнению многих — то разумеется играть естественно, чтобы освободить себя от оков искусства: между тем принимаемое естественным в сем смысле никогда не составит хорошего Комедианта».

Кстати, следует еще учесть, что естественным считалось в то время на театре говорить не своим голосом, пафосно декламировать, выкрикивать важные куски роли не партнеру, а зрителю с подбеганием к рампе, причем уходили со сцены герои, обязательно поднимая правую руку. Эта школа Дмитриевского просуществовала у нас более полувека, пока не сменилась школой М. С. Щепкина.

В своих «Записках» Щепкин пишет: «То и хорошо — что естественно и просто!» Но опять-таки — как просто? Спиной к публике поворачиваться во время диалога было нельзя И просто молчать нельзя, а «держать паузу» и т. д. Тысячи условностей! На смену школе Щепкина, которая просуществовала на русской сцене тоже около полувека, пришла школа Станиславского, у которой на первых порах естественность на сцене почти полностью отождествлялась с естественностью в жизни.

Я не буду подробно разбирать историю развития русского театра XX века, когда натурализм первого периода Художественного театра сменился новыми поисками Станиславского, а потом пришла естественная театральность и праздничность Вахтангова, естественная буффонность и гротеск Мейерхольда, естественная условность Любимова, естественная взнервленность и эстетизация Эфроса; я хочу только сказать то, с чего я начала: что, на мой сегодняшний взгляд, не всякая жизненная естественность годится в искусстве. Необходимо отказываться от всего случайного, наносного, необдуманно вошедшего в роли, спектакли, фильмы и сохранять только то, что ведет к цели, к сверхзадаче, к задуманному.

Короче, то, что к месту, то и естественно. Каждому жанру — оперетте, балету, опере, трагедии — каждому жанру в театре, кино, на телевидении, радио — требуется своя, только ему присущая естественность. («Соответствие предмета самому себе...»)

Несколько лет назад, на вопрос кореспондента: «Что более всего вы цените в человеке?» — я, не задумываясь, ответила: «талант». (И. Смоктуновский при мне ответил на этот вопрос: «доброта».) Сейчас я больше всего ценю в человеке естественность, потому что знаю, что это самое трудное в жизни и в искусстве, это требует большой практики, постепенности, длительной привычки, образования, вкуса, внутреннего такта, воспитания, таланта.

Парадокс Оскара Уайльда, что уже сама по себе естественность представляет собою одну из самых трудных ролей — для меня звучит очень злободневно.

На актера это значение естественности можно перевести так:

1. Актер естествен, если его игра соответствует жизненной роли персонажа, если он не выбивается из общего рисунка спектакля или фильма и если его игра соответствует современной актерской школе. И наоборот, актер играет неестественно, если его исполнение соответствует скорее его жизненной роли, а не того, кого он изображает; если он допускает психологическую «отсебятину»; если он не слышит мелодии всего спектакля, или музыкальной партии своего партнера, или общей музыки всего театра, когда возникает единение со зрительным залом, когда возникает чудо — «игра».

2. Актер может все хорошо понимать, знать про свою роль, идею общего замысла, но он будет неестествен, если он не прислушивается к интуиции, если он не слышит требований Природы и Красоты.

Естественность и в искусстве и в жизни — это обостренный артистизм. Соотношение себя с предлагаемыми обстоятельствами, особое ощущение правды и красоты, восприятие их как жизненной реальности и высочайшей ценности в природе, в людях, в чувствах и мыслях.

Новые книги

О КИНО

Вейцман Е. **Очерки философии кино.** М., «Искусство», 1978, 232 с., 10000 экз., 90 к.

Великая Отечественная война в фотографиях и кинодокументах. 1943 год. Фотоальбом. Ред. коллегия П. А. Курочкин и др. Составители Н. Н. Денисов и Б. В. Панов. Текст И. Х. Баграмяна и др. М., «Планета», 1978, г. 3, 439 с., 25 000 экз., 11 р. 50 к.

Герасимов С. **Воспитание кинорежиссера.** М., «Искусство», 1978, 431 с., 10000 экз., 1 р. 90 к.

Зак М. Е. **Фильмы о Великой Отечественной войне.** М., «Знание», 1978, 48 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 11), 88100 экз., 15 к.

Кузнецов М. М. **Книги и фильмы.** М., «Знание», 1978, 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Искусство», № 7), 90500 экз., 15 к.

Левшина И. **Любите ли вы кино?** Предисловие Г. А. Капралова. М., «Искусство», 1978, 254 с., 25 000 экз., 70 к.

Маркулан Я. **Киномелодрама. Фильм ужасов.** Кино и буржуазная массовая культура. Л., «Икусство», 1978, 191 с., 30000 экз., 1 р. 40 к.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня. Сборник статей. Вып. 6. Сост. М. Шатерникова. М., «Искусство», 1978, 237 с., 25000 экз., 1 р. 40 к.

Пырьев И. А. **Избранные произведения,** в 2-х томах. Вступительная статья Р. Н. Юренева. М., «Искусство», 1978, т. 1, 447 с., 10000 экз., 2 р. 50 к., т. 2, 286 с., 10000 экз., 1 р. 90 к.

Советские художники театра и кино-76. Сборник статей. Сост. Е. Б. Ракитина. М., «Советский художник», 1978, 263 с., 10000 экз., 2 р. 50 к.

Стоянов-Бигор Г. **Звезды и поклонники.** Предисловие и перевод с болгарского К. Г. Теплицкого. Киев, «Мистецтво», 1978, 128 с., 26000 экз., 65 к.

Февральский А. **Пути к синтезу.** Мейерхольд и кино. М., «Искусство», 1978, 240 с., 10000 экз., 1 р. 20 к.

Художники советского мультфильма. Альбом. Сост. и вступит. статья А. А. Волкова. М., «Советский художник», 1978, 127 с., 50000 экз., 4 р. 90 к.

Экран 1976—1977. Сборник. Сост. Ю. Тюрин и Г. Долматовская. М., «Искусство», 1978, 285 с., 50000 экз., 2 р. 50 к.

Юткевич С. **Модели политического кино.** М., «Искусство», 1978, 256 с., 17500 экз., 2 р. 50 к.



Прикосновение к вечному

К 50-летию Ч. Т. Айтматова

Чингиз Айтматов не только писатель, сценарист, кинематографист. Прежде всего это крупная личность — личность художника, философа, гражданина.

У каждого народа есть свои национальные особенности, черты характера, привычки, образ мышления. Далеко не всем дан талант сделать эти национальные свойства интернациональными, близкими и понятными всем другим народам. Подчас даже очень большие и самобытные писатели лишены этой способности раздвигать барьеры, обусловленные вековыми традициями, историей, укладом быта, и оттого их произведения имеют лишь сугубо местное значение. Айтматов не знает этой узости границ — написанное им принадлежит всему миру.

Естественно, что творчество Айтматова оказало серьезное воздействие на развитие кино Киргизии, что его книги стали основой многих замечательных картин. Вместе с тем, само его существование незримо влияет даже на те фильмы, которые с ним вроде бы никак не связаны, к которым он не прикладывал своей руки, как влияют своим тяготением звездные светила на движение далеких от них больших и маленьких планет.

И о себе я могу сказать, что именно Айтматов в немалой мере определил начало моей работы в кино. Своей встрече с ним, с его «Первым учителем», точно так же, как это было потом со всеми моими последующими работами, я обязан случаю. Я совсем не собирался снимать свою первую картину в Киргизии, тогда для меня далекой и совсем незнакомой. Но, прочитав сначала сценарий, а затем и повесть, уже не мог отделаться от впечатления столь мощного, что оно незримо стало как бы прорастать во мне, формироваться в облик будущего фильма.

Только большой писатель может позволить себе относиться к написанному им с такой щедрой широтой, как Айтматов. В пору начала нашего знакомства он уже был лауреатом Ленинской премии, я — никому не известным студентом ВГИКа. Но ни разу в общении с ним я не почувствовал, что он считает непогрешимыми вышедшие из-под его пера строки, единственно верными найденные им художественные решения. Он всегда исходил из внутреннего ощущения, что хорошему предела нет, что как бы удачно ни придумал писатель, на экране можно найти тому же иное воплощение, быть может, еще лучшее, позволяющее выразить ту же художественную мысль в образной форме другого искусства. Он согласился на значительную переработку своей повести, увлекшись теми

мыслями и концепциями, которые принес ему молодой, неопытный кинематографист. Он почувствовал в предложенных изменениях возможность развить некоторые идеи, заложенные, но достаточно не проявленные в повести.

Практически все написанное Айтматовым экранизировано, а некоторые произведения даже неоднократно, в том числе и за рубежами нашей страны. Я не думаю, что подобная любовь кинематографа к Айтматову объясняется лишь зримостью, пластичностью его языка. Айтматов кинематографичен прежде всего потому, что его произведения отличаются силой, интенсивностью человеческих чувств. Как бы ни были наглядны образы писателя, какие бы возможности ни открывали они для оригинальных, изысканных кинематографических решений, экран будет пуст и мертв, если его не одухотворяют большие, глубокие движения человеческой души.

Никогда не забуду то потрясение, которое оставило во мне чтение «Белого парохода». По стечению обстоятельств я как раз находился в тот момент на борту парохода, плывшего по Черному морю, и, лишенный возможности позвонить во Фрунзе, как-то высказать охватившие меня чувства, стал буквально забрасывать Айтматова телеграммами, не имея терпения дождаться конца пути.

Вообще с именем Чингиза Айтматова у меня всегда ассоциируется ощущение, которое, наверное, испытывает одинокий, замерзший путник, когда вдруг на его пути встречается убежище, когда после опасностей пути он попадает в окружение друзей, к теплу согревающего очага. Вот такое же чувство надежности, уверенности рождает общение с Айтматовым — с ним самим и с его книгами. Всегда можно быть уверенным, что Чингиз не подведет, найдет способ держаться достойно в любой трудной ситуации. Каждое написанное и сказанное им слово несет в себе частицу истины и мудрости. Не скоротечной злобы дня, отклик на которую забудется так же быстро, как и возник, а чего-то непреходящего, истинного, человечного по самому большому счету.

А. Михалков-Кончаловский

Сердце Джамили

Первую вещь Чингиза Айтматова я прочел еще мальчишкой. Это была повесть «Лицом к лицу». С тех пор я не расстаюсь с его героями.

В книгах Айтматова мы открывали народ, его историю, его душу. Мы так сроднились с ними, что они стали как бы частью нашей духовной биографии. Это произошло, конечно, потому, что творчество одного из крупнейших писателей современности — органическая часть не только киргизской советской культуры. Оно принадлежит всему нашему многонациональному социалистическому братству народов, питается его героическими деяниями и близко и понятно всем народам земли. Героя Социалистического Труда Чингиза Айтматова Леонид Ильич Брежнев назвал в числе «выдающихся советских писателей и поэтов, творчество которых вдохновлялось и вдохновляется коммунистическими идеалами...»

Герои книг Айтматова, реальные, узнаваемые, дорогие нам люди, — воплощение истории киргизского народа и его сегодняшнего дня. В Дюйшене и Алтынай из «Первого учителя», в Суванкуле и Толгонай из «Материнского поля», в Тананбае из «Прощай, Гюльсары!» и Кемеле из «Верблюжьего глаза» нас поражают неисчерпаемые богатства народной души, ее красота и сила.

Начинать всегда нелегко. В этом я убедился на собственном опыте, снимая свою первую картину «Выстрел на перевале Караш». Я столкнулся со столькими трудностями, что у меня порой опускались руки. И первым, кто пришел мне на помощь, был Чингиз Торекулович.

И я — не исключение. То же самое могли бы рассказать и другие кинематографисты Киргизии.

Чингиз Айтматов очень много сделал и делает для развития киргизской национальной советской кинематографии. Чингиз Торекулович принимает участие во всех наших делах и начинаниях. Первый секретарь правления

Союза кинематографистов Киргизии, он много внимания уделяет молодым художникам. Творчество Чингиза Айтматова, увенчанное Ленинской премией, — явление мирового масштаба. Поэтому его произведения привлекали и привлекают внимание очень разных режиссеров. Среди них Л. Шепитько и А. Михалков-Кончаловский, Т. Океев и С. Урусевский, И. Поплавская, А. Сахаров и Г. Базаров.

Моя судьба в кино связана с творчеством Чингиза Айтматова. Так получилось, что я начинал актером. И первая моя роль — Кемель в фильме Ларисы Шепитько «Зной», созданном по повести «Верблюжий глаз». Повесть предоставляла необозримый материал для творчества, будила фантазию. Уже тогда я начал мечтать о самостоятельной режиссерской работе по прозе Айтматова. Мечта сбылась. Я поставил картину «Эхо любви» по повести «Тополек мой в красной косынке».

К прозе Айтматова неизбежно приходишь снова. За «Эхом любви» я снял фильм «Белый пароход», а сейчас работаю над экранизацией новой повести писателя — «Ранние журавли». И убеждаюсь снова и снова, что этот большой художник неисчерпаем. Проходит время, и я нахожу в его творчестве все новые грани, по-новому открываются мне и те вещи, которые я уже экранизировал. Поэтому мне хотелось бы поставить «Белый пароход» в театре: фильм, работа над которым закончена, уже не принадлежит режиссеру, вторично его не снимешь, а спектакль дал бы мне возможность по-новому раскрыть эту прекрасную повесть — так, как я понимаю ее смысл и художественную структуру сегодня.

Повесть Чингиза Айтматова «Ранние журавли» — о его поколении. Но я хочу, чтобы картина, снятая по этой повести, была и о самом писателе. Чингиз Торекулович — интересный, обаятельный человек. Он много рассказывал мне о себе, о своем детстве, об отце. Мне хочется сделать картину более биографичной. Поэтому в ней появятся эпизоды, которых нет в повести: они родились из того, что я услышал от писателя. Очень важна эта задача — воплотить на экране духовный мир Чингиза Айтматова, чтобы зритель ощутил напряженный пульс времени, истории, почувствовал бы страстно бьющееся сердце художника, неотрывно связанного с жизнью своей страны, своего народа. Это неимоверно трудно, но и радостно. Что может быть интереснее изображения жизни родных, близких людей! Я часто повторяю про себя строки из повести «Джамиля»: «Пусть в каждом мазке моем звучит напев Данияра! Пусть в каждом мазке моем бьется сердце Джамили!»

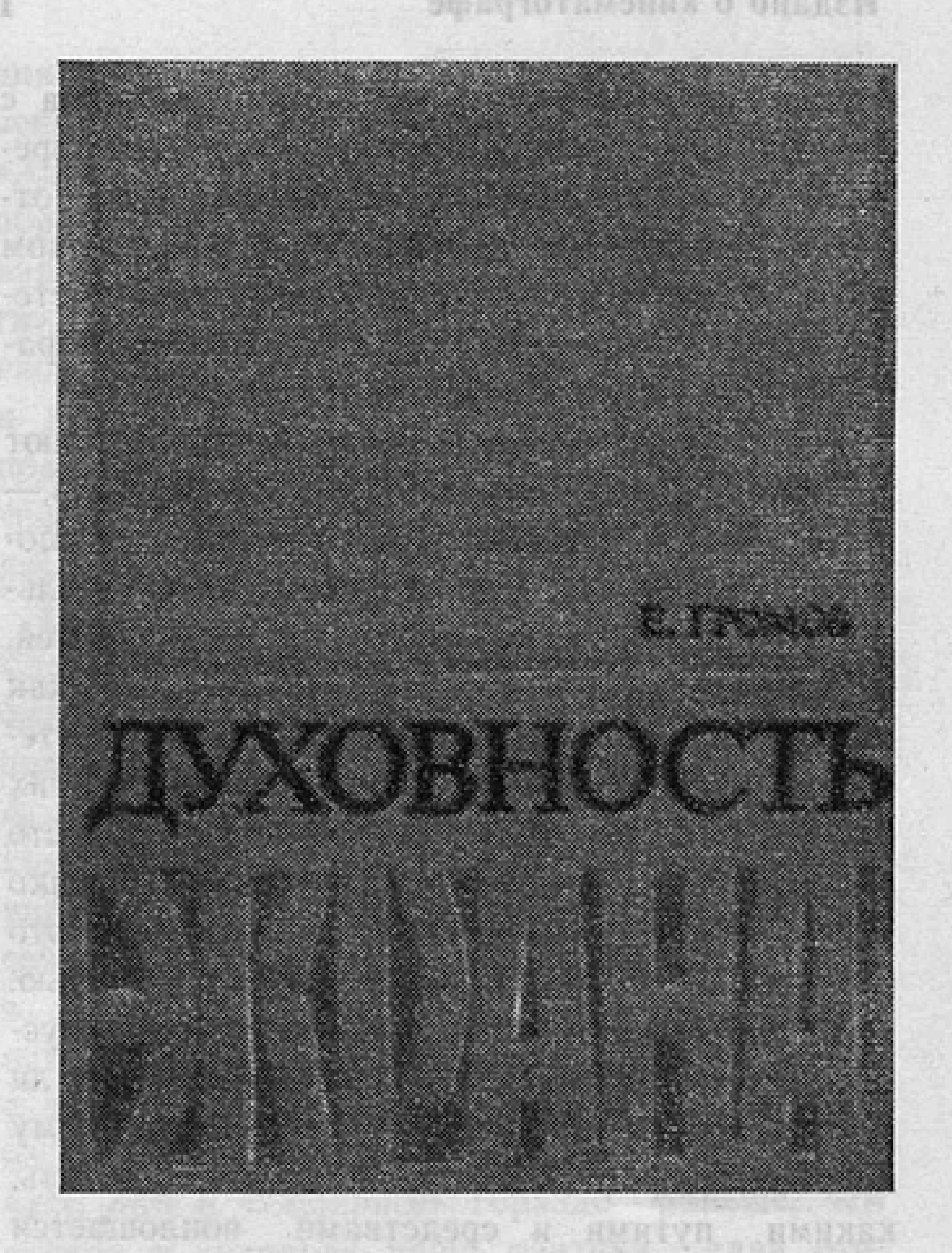
Поэтому с таким нетерпением ждем мы новых произведений замечательного писателя, нашего выдающегося современника, в котором многие миллионы читателей у нас и за рубежом справедливо видят образец художника социалистической эпохи, художника-гуманиста, патриота и интернационалиста, утверждающего своим творчеством великие революционные идеалы.

Я уверен, что каждый, кто прикоснулся к прозе Чингиза Айтматова, прошел большую школу человечности, патриотизма, партийности, получил уроки подлинного мастерства.

Болотбек Шамшиев

Л. Зайцева

Размышляя о нравственном содержании киноискусства



Книга Е. Громова «Духовность экрана»[1] — еще одно убедительное доказательство того, что пафос искусствоведческого исследования обретает силу, когда определяется заботой о нравственном содержании искусства, о его роли в формировании духовного мира современника. Поэтому кажется, что критика еще не уделила книге Е. Громова достаточного внимания. Дело не в количестве рецензий, охотно раздающих похвалы удачно выбранной теме: духовность настоящего искусства — истина настолько бесспорная, что, казалось бы, и не должна вызывать спора. Однако он не угасает, а все откровенней перерастает из только искусствоведческого еще и в идеологический. И это, конечно же, требует от каждой работы тщательного, пристрастного разбора произведений, доказательности аргументов, безупречной логики исследования. Цель нашей статьи состоит прежде всего в том, чтобы раскрыть в книге Громова ее связи с развитием самого искусства.

Нравственная доминанта искусства кино, «мера его способности выразить духовно-эстетические потребности и запросы своей эпохи, мера идейно-творческого влияния на весь процесс развития художественной культуры»[2] — центральная проблема книги. Разговор о духовности, в котором, что лукавить, легко соскользнуть на самые общие рассуждения, которых не удается избежать и Е. Громову, ведется в основном на конкретном кинематографическом материале, в том числе и на дискуссионном. Основательная философская, общеэстетическая и киноведческая оснащенность и стремление к веской аргументации — одна из сильных сторон Е. Громова. Именно в этом смысле его бывает не только интересно читать — с ним бывает интересно и спорить.

Вот первый спорный вопрос — является ли

---

[1] Е. Громов. Духовность экрана. М., «Искусство», 1976.

[2] Там же, стр. 210 (дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте).

сегодня кино ведущим искусством? Сначала с готовностью соглашаешься: ленинское определение важнейшего из искусств — точка отсчета всех наших разговоров о современном кино. Однако сразу же настораживает система авторских доказательств. Е. Громов обращается за ними к системе Гегеля.

Гегель, как известно, возвел в абсолют поэзию. «...поэзия,— цитирует Е. Громов,— более, чем какое-либо другое искусство, способна раскрыть... известную последовательность — смену душевных страданий, страстей, представлений...» (стр. 211). И еще долго, как это тщательно прослеживается в книге, литература остается ведущей в ряду других искусств. Автор убежден, что сегодня место литературы занял кинематограф. Однако Е. Громов, на мой взгляд, не обосновал это положение с достаточной убедительностью. Сама постановка вопроса о «ведущем искусстве» представляется схоластической. Надо ли нам сегодня «достраивать» гегелевскую схему кинематографом? Гораздо важнее осознать, какими путями и средствами воплощается духовность современного мира в произведениях экрана, как оно с т а н о в и т с я самым важным из искусств.

Е. Громов дальше анализирует именно эту проблему, рассматривает явления, еще не до конца сложившиеся, причем не лишает их динамики, не вырывает из контекста реальных противоречий сегодняшней идеологической борьбы. Наоборот, он стремится раскрыть политико-идеологическое содержание современного художественного процесса, в центре которого оказались размышления о судьбе сегодняшнего мира и личности человека, сформировавшейся в сложнейших условиях нравственного противостояния двух общественных систем.

Е. Громов рассматривает различные концепции личности и их влияние на киноискусство. Он показывает, что новейшие буржуазные теории личности во многом определяют содержание современного кинематографа капиталистических стран, формируя в нем мифологически-образцового героя «массовой культуры» или рефлектирующего одиночку, испытывающего почти космический страх перед действительностью. Советское киноискусство активно противопоставляет реакционному, пессимистическому пониманию личности утверждение гуманистического, социалистического идеала человека-творца.

На фоне героического содержания нашего кинематографа рассматриваются в книге тенденции «дегероизации», «дедраматизации» искусства, которые сегодня возрождаются в теории «деконструкции» фильма. И хотя Е. Громов не делает ее объектом исследования, он прослеживает логику движения буржуазных кинотеорий в их максимальной зависимости от идеалистической философии, и, в частности, фрейдизма.

Обращаясь к буржуазному кино, автор выбирает явления, дающие достаточно полное представление о движении кинопроцесса, и знакомит с ними читателя — правда, несколько удивляют обильные пересказы нашумевших западных фильмов: ведь большая часть из них шла на наших экранах.

Советское кино анализируется подробно, на разных уровнях, но особенно внимательно Е. Громов рассматривает фильмы в аспекте своей темы.

Сегодняшний киногерой оценивается с точки зрения традиций нашего искусства. Проблема личности, духовности героя берется исторически. Система идейно-художественного отсчета — фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко, С. и Г. Васильевых, Е. Дзигана, Ф. Эрмлера. Исторически дано и становление кинопоэтики: рождение художественных направлений, индивидуальных стилей, тенденция к синтезу документальности и обобщенности в художественном образе.

В связи с традициями рассматривается сегодняшний этап нашего кино. Предметом киноведческого размышления становятся фильмы и те проблемы действительности, которые в них отражаются, а также роль, которую фильмы призваны играть в духовной жизни общества, прямо или косвенно влияя на зрительскую аудиторию. Логично, мне кажется, возник в книге разговор и о противоречиях в поисках киноискусством своего молодого

героя, о просчетах целого ряда посредственных фильмов (способных, однако, похвастаться немалым кассовым успехом), о причинах нередкого расхождения между уровнем фильма и зрительской реакцией на него.

Особое место в этом ряду уделяется анализу личности так называемого делового человека. Е. Громов анализирует природу симпатий и антипатий, которые вызвал образ делового человека и среди персонажей картин, и в зрительских кругах, и в прессе. Мера духовности, содержание гармонически цельной личности справедливо поверяется в книге не одними лишь деловыми качествами героя. Е. Громов вспоминает емкую формулу, в которой деловитость определяется лишь как одна из граней духовного облика нашего современника, и не скрывает, что, утверждая героя действенного, активного, целеустремленного, наше искусство подчас полемически отказывало ему в эмоциональности, душевной тонкости, деликатности, доброте. А ведь эмоциональной полнотой, глубокой страстью освещается всякое деяние героя, если искусство утверждает его поступки как жизненную позицию, как убеждение.

За поисками аргументации Е. Громов обращается к Василию Губанову («Коммунист» Ю. Райзмана), Лене Барминой («У озера» С. Герасимова), Звягинцеву и Лопахину («Они сражались за Родину» С. Бондарчука), к героям фильма С. Ростоцкого «А зори здесь тихие...»

Е. Громов рассматривает и картины, вызвавшие споры, не получившие единодушного зрительского признания, но ставящие проблему духовного содержания личности современника. Среди них «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Романс о влюбленных» А. Михалкова-Кончаловского, «Монолог» И. Авербаха. Эти фильмы входят в круг явлений, идейно-эстетическую ценность которых автор отстаивает эмоционально, убежденно и доказательно.

В ряду крупных режиссерских имен чуть ли не самое большое внимание отводится в книге А. Тарковскому. Творчество этого мастера утверждает духовное начало человеческой личности как главное содержание произведения искусства. На гребне споров об ответственности художника перед обществом возник «Андрей Рублев». Е. Громов показывает, что образом Андрея Рублева утверждается тема народного художника, одолевающего «набеги», варварские «нашествия» и совершающего свой подвиг ради людей. Не менее актуален и другой фильм А. Тарковского, на котором подробно останавливается Е. Громов,— поэтическая притча о будущем, «научно-фантастический» «Солярис».

Его «научность» приняли всерьез немногие. Сама собой на дальний план отступила и фантастика. Тема Земли — Родины перевела повествование в характерный для поэтики А. Тарковского философско-поэтический план. Переосмысление сюжета «Соляриса» позволило впрямую соотнести проблемы фильма с нашим сегодняшним днем. Для меня, например, в противопоставлении Криса и Сарториуса остро прозвучало несогласие А. Тарковского с тенденцией изъятия эмоциональной сферы из характера «делового человека». И прозвучало оно в «Солярисе» гораздо раньше, чем забила в колокола наша критика, едва отошедшая от восторгов по поводу «деловитости» героев произведений об НТР.

В этом разделе книги Е. Громову удался и анализ несомненного зрительского успеха многих средних фильмов — успеха, механизм которого нами изучен еще недостаточно.

Книга Е. Громова на первый взгляд существует отдельно от многих современных киноведческих исследований, которые в ней и не упоминаются. Но своей методологией и движением мысли она объективно вступает с некоторыми из них в спор, причем иные из таких книг к тому времени еще не были написаны. Скажем, с «Первым лицом» В. Демина, книгой «высокопарной», точнее — не в традициях нашего киноведения высокомерной, и главное, не решающей поставленной проблемы духовности героя и зрителя.

Основной раздел «Духовности экрана», в котором рассматривается проблема героя современного киноискусства, представляет несомненный интерес определенностью авторского подхода к проблеме личности в кине-

матографе, богатством материала. И поэтому естественно, что нередко хочется продолжить обсуждение поставленных в книге вопросов, поспорить с ее автором.

Б. Эйхенбаум в свое время описал важный феномен психологического восприятия искусства — феномен «внутренней речи», рождающейся у читателя, зрителя параллельно произведению, но не адекватной его движению. Так вот, постепенно, моя читательская «внутренняя речь» отступает от рецензируемой книги...

Возьмем проблему национального и интернационального в характере героя. Мысль автора двинулась по этапам становления нашего многонационального кино. Однако об этом немало было уже сказано!

Вот автор долго доказывает, что русский кинематограф — тоже явление национальное. Зачем? Никто же с этим не спорит!

Зачем такой экскурс в историю кино, когда речь идет о духовности современного экрана? Все, что здесь сказано о богатствах многонационального советского кино, не вызывает возражений, но давно известно. На наших глазах произошла подмена: острота спора сменилась размеренным потоком информации... Вот тут-то моя «внутренняя речь» «отпочковывается» от хода книги.

Можно, конечно, более глубоко поговорить и об истории советского кино: это одна из неотъемлемых сторон проблемы духовности нашего экрана. Однако проблема духовности героя объективно выходит на другой, актуальный уровень разговора: на конкретный анализ одного из самых примечательных явлений в аспекте духовности современного кино — личности автора, духовной ценности его жизненной позиции, наиболее отчетливо выраженной в тяготении сегодняшнего художника к созданию авторского фильма.

Мне возразят: обычно не принято критиковать автора за то, чего нет в книге. Но применимо ли это святое правило к тем, кто берется за объективное освещение и анализ ведущих тенденций развития кинопроцесса? Коль уж зашла речь о духовности нашего экрана и о ее потенциале, то нельзя, мне кажется, миновать такую закономерность современной духовной культуры, как явная активизация авторского начала буквально во всех областях творческой деятельности.

Проблема авторского фильма имеет свою историю.

Ее начинает советское киноискусство 20-х годов. Значение личности автора как художника-гражданина, идеолога и политика пламенно отстаивал А. Довженко, «...весь свой труд я мыслю как единый комплекс выражения себя в нашей жизни» [3],— сказал он в выступлении на Первом всесоюзном совещании творческих работников кино. Об этом же говорил тогда В. Пудовкин, стилевые искания которого органичней воплощались в повествовательной, а не в поэтической манере. И все-таки он настаивал: «...вы знаете, с чего началась во мне «Мать»?.. в этой картине, в своей первой работе, я очень честно, с большим порывом захотел выразить все то, чем я тогда жил и чем хотел жить в будущем» [4]. На этом же совещании в широко аргументированном докладе С. Эйзенштейна поэтика внутреннего монолога рассматривалась как художественная логика авторского повествования. К исканиям мастеров игрового кино присоединяется Д. Вертов: «В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей «живого человека». Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор — режиссер фильма» [5]. Сложной формой «монолога автора и монолога героя» назвал свой фильм Е. Габрилович [6].

Ленинская теория отражения отводит огромную роль личности, мировосприятию художника, создающего произведение искусства. Не случайно так много внимания уделял В. И. Ленин творчеству Толстого. Значение личности художника в ее политическом, гражданском аспекте анализируется и в его статье о партийности литературы.

---

[3] «За большое киноискусство». М., «Кинофотоиздат», 1935. стр. 62.
[4] Там же. стр. 104
[5] Д. Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 160.
[6] «Кинопанорама» М., «Искусство», 1975, стр. 235.

О проблеме духовного потенциала творческой личности много писали К. Маркс и Ф. Энгельс, убежденные, что «отчужденный» предмет (в том числе и произведение искусства.— *Л. З.*) представляет собой «опредмеченную... сущностную силу» [7] человека. Настаивая на том, что «понимание духовных вещей индивидуально» [8], К. Маркс писал: «Каждое из твоих отношений к человеку и к природе должно быть определенным, соответствующим объекту твоей воли, проявлением твоей действительной индивидуальной жизни». [9] (разрядка мая — *Л. З.*).

О воплощении «памяти сердца и души художника» в произведении искусства ярко говорил на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев [10].

Разговор о личности автора как духовной доминанте фильма не раз возникал и в нашей киноведческой практике, особенно активно в последние двадцать лет, в связи с тяготением советского кино к ярко выраженному авторскому началу. Его активизация — одно из свидетельств развития нашим современным киноискусством плодотворных традиций отечественного кинематографа. Процесс этот очень интересный, богатый, сложный, иногда драматичный и всегда напряженно творческий, поисковый. Но на страницах книги Е. Громова кинопроцесс развивается в общем очень уж спокойно.

Лишь в главе «Политический фильм» автор остро, учитывая многоаспектность проблемы, ведет разговор о новом типе героя, об уровне его сознания и о духовном мире персонажа, активно участвующего в политической жизни, в общественной борьбе. Здесь Е. Громов рассматривает реальные трудности, которые решает кинематограф, и поэтому убедительно описывает его движение.

А затем почему-то переходит к рассказу о влиянии русского кинематографа на становление национальных кинематографий в различные периоды нашей истории. Отдельные зарисовки сделаны ярко. Е. Громов не раз пробуждает ваше внимание неожиданными вопросами. Скажем, считать ли киргизскими фильм А. Михалкова-Кончаловского «Первый учитель» или картину Л. Шепитько «Зной»? Но таких апелляций к нашей аналитической способности в книге все же меньше, чем рассуждений общих, привычных.

Что и говорить, надо раскрывать интернациональный характер нашей общей, социалистической духовной культуры, однако не надо ограничиваться при этом перечислением фильмов, списком режиссерских имен. Авторская мысль утрачивает в таких случаях свою цепкость, свою строгую ориентированность на заявленную тему.

Можно ли внутри самой логики исследования Е. Громова найти причину такого неожиданного ухода от магистральной проблемы, основных закономерностей кинопроцесса и феномена авторского фильма в обстоятельный, однако во многом второстепенный для данной темы, экскурс в историю кино?

К ответу на этот вопрос подводят рассуждения на странице 213, где заходит речь о проблеме наглядности, правда, применительно к литературе. Вот в какой поток размышлений мы здесь попадаем:

«Томас Манн понимал эту потребность (наглядности.— *Л. З.*). Но счел возможным с нею не посчитаться. «Тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во внешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначительностью». Нельзя не уважать такой замысел,— комментирует Е. Громов высказывание Т. Манна,— выдвинуть на авансцену художественного произведения чисто духовный образ, почти лишенный «внешнего вида, телесности». Но нельзя не сказать и о том, что в романе порою духовность — теоретическая мысль вытесняет и подавляет поэзию в чистом ее значении. Мне представляется бесспорной простая и такая сложная истина: искусство при любых обстоятельствах должно оставаться самим со-

---

[7] К. Маркс. Экономико-философские рукописи. «Карл Маркс и Фридрих Энгельс об искусстве», М., «Искусство», 1957 г., т. 1, стр. 139.

[8] К. Маркс и Ф. Энгельс. Дебаты шестого рейнского ландтага. Там же, т. II, стр. 433.

[9] К. Маркс. Экономико-философские рукописи. Там же, т. 1, стр. 101.

[10] Материалы XXV съезда КПСС. М. Политиздат, 1976, стр. 80.

бой, а не превращаться в некое, пусть и глубокое, философско-этическое исследование» (стр. 213).

Но можно ли согласиться с «бесспорной (?) истиной», будто существует «поэзия в чистом ее значении», а что духовность — это лишь «теоретическая мысль»?

По логике темы автор подошел к тому, чтобы начать серьезный разговор о формах и способах реализации в фильме личности автора — не «теоретической мысли», а именно личности художника, исследующего и отображающего действительность не посредством арифметической операции с двумя слагаемыми — «чистой поэзией» и «теоретической мыслью».

Но Громов лишь в самой общей форме описал уникальную способность кино воссоздавать духовный мир человека средствами звуко-пластической выразительности, максимально приближающими «духовный план» (по Т. Манну) экрана к зрительскому восприятию. И тут же свернул в отвлеченные и не во всем точные рассуждения.

Ведь если мы согласимся, что «искусство должно оставаться самим собой, а не превращаться в некое, пусть и глубокое, философски-этическое исследование», то не зачеркнем ли мы этим неосновательным противопоставлением объективную общественную и духовную ценность искусства вообще? И прежде всего произведений, в которых отчетливо выступают философское содержание, бытийные стороны человеческих отношений? Не примкнем ли мы тем самым к теории «зеркальности» искусства, против которой так активно выступал автор «Духовности экрана» на предыдущих страницах, горячо отстаивая право кинематографа вторгаться в действительность, исследовать тенденции и процессы, в ней намечающиеся, философски их осмысливать?

Е. Громов уходит от анализа кинопроцесса и авторского фильма в историю кино там, где он разнимает образный мир произведения на «чисто духовный образ» и «поэзию в чистом ее значении». Потому что объективная логика кинопроцесса этим разрушается. Последнюю он находит лишь в отдельных произведениях и временами утрачивает интерес к кинематографическому процессу в целом.

Но сегодня необходимо не просто рассмотрение отдельных фильмов, а их глубокий анализ как существенных явлений нашего социокультурного и кинематографического процесса. Он, мне кажется, еще недостаточно раскрыт в киноведении как процесс идейно-эстетического отражения **общественного процесса**. Не потому ли и Е. Громов сузил свою проблему, мало внимания уделил анализу феномена духовности в самой действительности? Я думаю, что именно по этой причине рассуждения автора иногда носят отвлеченный характер (в главах «Открытия и стереотипы», «Человек и его дело»), а иной раз (например, в главе «Национальное и классовое») мы встречаем общие места там, где ждем нового слова о современном кино и о духовном содержании сегодняшнего дня.

Видимо, этот круг вопросов продуман в книге Е. Громова не до конца. Но то, что он оказался в зоне внимания — безусловно ценное качество книги: истинное искусство всегда является исследованием и орудием преобразования жизни. «Духовность экрана» на многих примерах показывает активную роль искусства кино, его способность глубоко вторгаться в действительность, обнаруживать ведущие процессы и тенденции ее развития.

Однако сегодняшний кинопроцесс требует углубленного анализа не только духовности героя, но и личности автора, определяющей духовную ценность произведения искусства. В тенденции современного кино к выраженному авторскому началу преломляется доминирующая черта сегодняшнего времени, определяющая активную позицию художника в отношении к действительности. Пристальная аналитичность, стремление понять истинную ценность духовного содержания реальной личности порождает усложняющиеся способы исследования контактов человека и окружающего мира. У этой тенденции есть свои истоки и своя история, проступающие сквозь видимую несоразмерность различных явлений кинопроцесса 60—70-х годов. Наша задача — уловить реальную диалектику этого процесса.

М. Нечаева

Экран и наука

Кто не задумывался над тем, какие перемены происходят в нашей жизни под влиянием динамично развивающейся науки, каково социальное, политическое, нравственное содержание современной научно-технической революции? Наука сегодня оказывает громадное, во многих случаях — решающее влияние на все сферы общественной жизни. Превращение науки в непосредственную материальую силу общества, сращивание ее с материальным производством, которое, как это предсказал К. Маркс, преобразовывается из простого процесса труда в научный процесс, становится ведущей особенностью в условиях социалистического и коммунистического строительства. Как было подчеркнуто на XXV съезде партии, только при социализме «научно-техническая революция обретает верное, отвечающее интересам человека и общества направление»[1].

В книге «Экран рассказывает о науке»[2] И. Васильков напоминает в этой связи о задачах, которые время ставит перед научно-популярным кино, пережившим в своем развитии несколько фаз, прошедшим путь от скромных учебных лент, научной кинодокументации, «культурфильмов» до проблемных научно-популярных картин, фильмов-исследований, произведений научной публицистики, до лент, оценивающих явления науки в их историческом значении, философски осмысляющих вопросы научного познания мира, общества, человека.

Рассматриваемая книга — развитие и обобщение идей, ранее изложенных автором в ряде работ по научно-популярному кино. И. Васильков — известный драматург (по его сценариям поставлено более шестидесяти фильмов), лауреат премии имени Ломоносова, кинокритик — касается проблем, непосредственно выдвинутых творческой практикой. Учитывая такой важный, постоянно действующий фактор, как непрерывно растущий интерес к событиям, совершающимся на переднем крае науки, И. Васильков подчеркивает, что читатели и зрители все чаще обращаются к научно-популярной литературе, к научному кино в надежде получить ответ на волнующие их вопросы. И сегодня, когда советский народ осуществляет грандиозные планы коммунистического строительства, в условиях воздействия научно-технической революции на все стороны общественной жизни, программа, характер деятельности научно-популярного кино тоже не могли не измениться в соответствии с этими процессами.

В разговоре о роли научно-популярного кино автор исходит из важнейшего принципа социалистической культуры, существенной чертой которой является ее гуманистическая



---

[1] «Материалы XXV съезда КПСС» М., Политиздат, 1976, стр. 47.

[2] И. Васильков. Экран рассказывает о науке. М., БПСК, 1977. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

направленность, способность развивать и обогащать человека, духовно совершенствовать личность. Рассуждения И. Василькова опираются на ленинское положение о роли науки в социалистическом обществе, об общенародном значении пропаганды научных знаний. «Раньше, — говорил В. И. Ленин, — весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человечский ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации. Мы это знаем, — и разве во имя этой величайшей исторической задачи не стоит работать, не стоит отдать всех сил? И трудящиеся совершат эту титаническую историческую работу, ибо в них заложены дремлющие великие силы революции, возрождения и обновления»[3].

Анализируя сложный процесс взаимовлияния научного познания и художественного освоения мира, автор приводит важное высказывание Всеволода Пудовкина, создавшего, как известно, еще в начале своего творческого пути, в 1926 году, фильм «Механика головного мозга». Опыт работы над картиной, популяризировавшей учение о высшей нервной деятельности человека и отснятой в лабораториях академика И. П. Павлова в Колтушах, позволил Пудовкину сделать ряд выводов, имеющих не только чисто профессиональное, но и общеэстетическое значение. «Окончив картину, — писал он, — я понял, что возможности кинематографа только начинают открываться. Встреча с наукой укрепила мою веру в искусство. Теперь я глубоко убежден, что эти две отрасли человеческого познания связаны между собой гораздо теснее, чем об этом кое-кто думает...»[4]

Автор книги подчеркивает, что эволюция научно-популярного кино, его постоянное совершенствование обусловливается развитием и обогащением самого предмета научного фильма — науки, взятой в конкретно-исторических условиях. «Подобно тому, — говорит И. Васильков, — как автор художественного, игрового фильма исследует, изучает, обобщает, типизирует характеры действующих лиц и порой скрытые мотивы их поступков, так автора научно-популярного фильма прежде всего интересуют сложные связи научных явлений. Он глубоко проникает в суть предмета популяризации, рассматривает его во взаимодействии с общественными условиями, со средой» (стр. 8—9). И если ранее, в первые годы развития советского кино, научно-популярный кинематограф, решая свои задачи, не выходил за пределы многословных экранных лекций, то теперь на смену фильмам — наглядным пособиям (ими были дидактические, в большинстве своем учебные ленты прошлых лет) приходят произведения, популяризирующие науку образными средствами, специфическими для этого вида киноискусства, — картины различных жанров, оригинальные по замыслу и воплощению. Именно на этом плодотворном пути, как подчеркнуто в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», экран, рассказывающий о науке, несущий в массы естественнонаучные и социально-экономические знания, ждут удачи, способствующие формированию и углублению материалистического мировоззрения советских людей.

Рассматривая развитие научного кино в постоянном обновлении его многообразных выразительных средств, анализируя творчество современных кинематографистов (в том числе и молодых), которым свойственно стремление к поиску новых образных решений, обогащающих язык научного кино и расширяющих его жанровые возможности, автор делает удачную попытку обобщить накопленный опыт, теоретически обосновать рассматриваемые явления. В центре внимания И. Василькова — предмет и цель (функция) научно-популярного фильма. Напоминая высказывание А. М. Горького — «прежде, чем начать писать, я всегда задаю себе три вопроса: что я хочу написать, как написать и зачем написать?» —

---

[3] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 35, стр. 289.
[4] В. Пудовкин. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 41.

автор книги, принимая и применяя эту формулу, приводит определение предмета и функции научно-популярного кино, принятое по инициативе советской делегации XIII конгрессом Международной ассоциации научного кино (МАНК) в 1959 году: «Научно-популярным фильмом мы называем... произведение кинематографии, где поставлена и решена основная для такого вида фильмов задача — популяризация научных знаний, где рассказано либо об основах той или иной науки, либо о новых открытиях и достижениях науки и техники». Обосновывая это определение, автор считает, что оно существенно для практики, ибо позволяет сделать важные выводы относительно предмета исследования и все расширяющейся сферы внимания научного кино. Научно-популярный фильм — это произведение научной кинематографии, предметом которого является наука, а функцией (целью) — популяризация научных знаний. Но это вовсе не значит, что предмет науки и предмет популяризации совпадают. Предметом науки являются закономерности развития природы и общества, а предметом научно-популярного фильма становится сама наука с ее экспериментами, исканиями, выводами, с ее «драмами идей». Это дает возможность создателям научно-популярного фильма расширить рамки разговора за счет истории науки, включить в него процесс научного поиска, анализ значения того или иного открытия с точки зрения его места в науке.

Говоря о глобальном влиянии НТР, принесшем в научно-популярное кино не только новое содержание, но и обусловившем необходимость поисков новых средств выражения этого содержания, автор книги подчеркивает, что это, в свою очередь, предъявляет повышенные требования к теории научно-популярного кино, призванной освещать дорогу практике. Автор с обоснованной тревогой пишет о недостаточной разработке важнейших теоретических проблем, о неточности бытующей у нас терминологии, настаивая на том, что современное киноведение должно уделять теории научного кино гораздо больше внимания. В этой связи нельзя не пожалеть о том, что объем книги не дал автору возможности глубже развить определение предмета и функции научно-популярного фильма. Определение, приведенное выше, представляется слишком широким и недостаточно строгим. Ведь оно охватывает и произведения, популяризующие научные знания и рассказывающие об основах науки средствами игрового (художественного) кинематографа. В определение предмета и функции научного кино должно входить указание на специфику этого предмета и на специфику самого научного кино. Известны же игровые картины, популяризирующие науку, например, «Миклухо-Маклай» А. Разумного («Моснаучфильм») и «Дорога к звездам» П. Клушанцева, раскрывающая учение К. Циолковского («Леннаучфильм»). Эти попытки относятся к 50-м годам. Но и позже научно-популярный кинематограф возвращался к этому опыту, правда, уже в несколько ином виде и в своих собственных пределах, заметно раздвинутых, — в лентах режиссера С. Райтбурта (о них речь пойдет ниже).

●

Аристотель сказал, что наука начинается с удивления. Подчеркивая значение этого психологического мотива в процессе познания, И. Васильков обсуждает важнейший вопрос — как донести до зрителя атмосферу научного поиска, как раскрыть на экране психологию творчества, процессы научного мышления? Ведь популяризатор — в кино так же, как и в литературе — отнюдь не переводчик со специального языка науки на язык общедоступный: здесь не копирование фактов, а их трактовка, самостоятельное осмысление и факта, и его научного и общественного значения, включение факта науки в новый ряд социально-нравственных ценностей. Но как же решить эту задачу? Если пересказать научный материал «простыми» словами, легко оказаться за гранью, где начинается вульгаризация, утрата предмета научного кино. Вопрос далеко не абстрактный. Напротив, он порожден реальной практикой научного экрана. Поиски путей увлекательного и общедоступного изложения материала иногда приводят создателей картин к пренебрежению научностью, к недо-

пустимому упрощению проблемы ради достижения «наглядности». Автор книги, хорошо знающий и конкретную творческую «кухню» создания научных лент, и запросы зрительской аудитории, приходит к выводу, что яркому, увлекательному, занимательному и в то же время оригинальному и глубокому произведению предшествует точный выбор главного в научной проблеме, понимание ее общественного значения и перспективы. И. Васильков подчеркивает и обосновывает необходимость активного отношения популяризатора к научному материалу, то есть личностного, субъективного момента, которым отмечены анализируемые в книге фильмы «Портрет хирурга», «Загадочный 102-й», «Ищу законы творчества», «Алгоритм изобретения», «Эксперимент № . . . », «Альтернатива». Однако здесь важно учитывать достаточно гибкие, но все же вполне определенные законы популяризации. Ибо, предостерегает автор, слишком широкое толкование права на субъективное отношение к материалу может привести к бесплодному субъективизму, к подмене научной проблемы дилетантским отношением к ней сценариста и режиссера, ведь любое выпячивание оценочного момента, отрыв трактовки проблемы от самой проблемы приводят к неудаче, ибо при этом утрачиваются и предмет и функция популяризации. А самое важное — не поступиться ее специфическими задачами. Важно понять и принять своего рода аскетический принцип кинопропагандиста, у которого субъективный момент не предполагает оторванного от научной проблемы «самовыражения» популяризатора, а должен служить оригинальному выявлению сути открытия, определению его места в общей картине мира, раскрытию его значения для человека и человечества. Диалектика объективного и субъективного в творчестве кинопопуляризатора — вот проблема, которая решается практикой изо дня в день, в каждом серьезном фильме и которая требует от всех нас все более глубокой теоретической разработки.

●

На страницах книги «Экран рассказывает о науке» анализируются научно-популярные ленты последних лет. Говоря об определенном влиянии фильмов о науке на кинематографический процесс в целом, И. Васильков выделяет два основных крыла в искусстве популяризации. Первое — научно-публицистические произведения, рассматриваемые как специфическая форма научного фильма с двуединым предметом исследования — наука и общество, человек науки и его дело. Второе крыло — научно-художественные картины, которые автор относит к «самостоятельному типу фильмов в рамках искусства кинопопуляризации» (стр. 52). Их предметом является «человек и научное познание мира в их эстетическом своеобразии».

Выдвинутые на передний край зрительского внимания фильмы, связанные прямо или косвенно с очень широкой темой — «наука и общество», по мнению исследователя, нуждаются в особенно серьезном теоретическом анализе. И. Васильков отмечает основные особенности научно-публицистических фильмов: в первую очередь, их активное авторское начало, определяемое либо личностью научного публициста, либо личностью ученого, через размышления и переживания которого может быть раскрыт научный поиск и его результат.

Так, в фильме «Портрет хирурга» (режиссер Н. Грачев, «Киевнаучфильм») мы знакомимся с выдающимся нейрохирургом А. Арутюновым и, постигая его внутренний мир, приобщаемся к проблемам, которые исследователь разрабатывает. Перед нами раскрывается характер, тип мышления современного ученого.

Таких фильмов становится все больше. Можно согласиться с И. Васильковым, что они представляют самостоятельный раздел в границах научно-популярного кинематографа.

В последние годы не случайно много говорят и пишут о художественном освоении научного материала. Речь идет об использовании научным экраном средств поэтики игрового фильма, о своего рода беллетризации языка научного кино. И. Васильков, не отрицая правомерность этого явления в принципе, предостерегает против вульгаризации материала, призывает в каждом отдельном случае к вни-

мательному анализу его научной безупречности и корректности художественных решений. Отмечая все более широкое применение различных средств художественной выразительности игрового фильма в научно-популярном кино и признавая правомерность использования любых выразительных средств, если они уместны и точно служат цели, автор ратует за одно незыблемое условие — за соблюдение научной достоверности, исторической правды. «Требование это, — говорит он, — не следует понимать слишком узко, в смысле обязательной документальности материала научных фильмов, исключения приемов восстановления факта, участия автора и так далее. Речь идет о необходимости следовать объективным законам природы. Ибо научная истина так же необходима научно-популярному произведению, как правда жизни искусству» (стр. 48). Именно здесь наиболее хрупки и в то же время наиболее подвижны границы, нарушив которые, создатели фильма не смогут претендовать на роль подлинных пропагандистов науки.

Несколько лет назад И. Васильков был участником дискуссии, разгоревшейся вокруг венгерского фильма «Солнце и растение» (1959), показанного в рамках Международного симпозиума по научному кино в Будапеште. Этот очаровательный поэтический киноэтюд смотрится на едином дыхании. Он прост по содержанию. На чердак дома случайно залетело семечко полевого цветка. В темноте и сухой пыли оно бы погибло. Но кто-то прорубил в крыше дома отверстие, через которое каждое утро проникал на чердак солнечный зайчик. В семечке, лежавшем на его пути, в эти короткие мгновения пробуждалась жизнь. И вот уже проклюнулся крошечный росток и потянулся к солнцу. Прекрасно снятые цейтраферем кадры пробуждения и роста семечка, кажущееся угасание жизни, а затем ее пробуждение под действием света — как поэма о жизни, борющейся за свое место под солнцем. Танцем жизни называет автор книги эту короткую, как стихотворная фраза, ленту. Прекрасный алый цветок, проросший сквозь отверстие и распустившийся над крышей, явился радостным финалом картины. Она вызвала горячие споры. Можно ли назвать этот фильм научно-популярным? Ведь его авторы, сознательно или случайно, опустили одно из важнейших условий жизни растения — наличие влаги. И превратили ленту, по словам И. Василькова, в «некую поэтическую аллегорию», не раскрывающую строго научно законы развития органической жизни, но зато побуждающую к философским размышлениям, порождающую ряд ассоциаций.

Не отвергая «Солнце и растение» как фильм, имеющий право на существование вне пределов научно-популярного кино, автор приводит этот пример для того, чтобы показать, как легко, прибегая к образно-художественным средствам, перейти черту, за которой задача распространения научных знаний подменяется иной и картина смещается в сторону, скажем, нравственно-этических проблем.

В связи с этим автор специально останавливаетя на одном из самых дискуссионных вопросов сегодняшней практики: возможно ли вообще использование художественно-образных средств в фильмах о науке? Как уже говорилось, в принципе И. Васильков отвечает на этот вопрос положительно, отмечая, что опыт создания таких картин у нас есть. И хотя удачи здесь еще редки, все же можно говорить о них как о попытках весьма плодотворных. Автор книги доказывает это, анализируя румынский фильм И. Бостана «Озеро белых лилий» и две наши картины — «Кто украсил елку» («Леннаучфильм») и «Математик и черт» («Центрнаучфильм»). Подчеркивая основное достоинство этих лент — их научную достоверность и несомненную познавательную ценность, несущую нам радость познания окружающего мира. И. Васильков особо пристальное внимание уделяет работам режиссера С. Райтбурта, последовательно разрабатывающего особый тип научного фильма — его сегодня называют научно-художественным.

Как и в картинах «Что такое теория относительности?», «Этот правый, левый мир», в недавно созданной ленте «Математик и черт» С. Райтбурт использует приемы игрового кинематографа, и не только приемы, но и драматургические композиционные формы, способы

экранного мышления. Оказалось, что все они соответствуют научному материалу, хорошо раскрывают его содержание и обеспечивают фильмам доступность, понятность, сообщая им в то же время увлекательность. В картине «Математик и черт» развернуты размышления, вызванные знаменитой теоремой Ферма (ее решение до сих пор не найдено). Режиссер смело вступает в область психологии научного творчества и раскрывает внутренюю романтику научного поиска. Подобно Фаусту, ученый-математик, ищущий доказательство теоремы, соглашается отдать свою душу черту, внезапно появившемуся в кабинете, в обмен на разгадку. Проходят условленные двадцать четыре часа, и черт, конечно, проигрывает. Но при этом он так увлекается логикой научного поиска, красотой процесса познания истины, его одержимостью и бескорыстием, что, забыв о своих меркантильных соображениях, предлагает ученому совместно заняться теоремой Ферма.

Действие фильма от начала и до конца разыграно актерами в павильоне киностудии. Ситуация трактуется режиссером и серьезно — в научном плане, и чуть иронически — в плане обыгрывания художественной условности действия и драматургического приема. Ход мысли ученого увлекает зрителя, который активно включается в действие, в размышления, углубляется в суть проблемы и приобщается к научному поиску, что не только дает ему новые знания, но и учит мыслить и наслаждаться процессом самостоятельного анализа проблемы, далекой, казалось бы, от повседневных наших забот.

Способность искусства сочетать и синтезировать эстетическую и познавательную стороны давно отмечена исследователями литературы и ни у кого не вызывает возражений или сомнений. Известный киновед С. Гинзбург, анализируя особенности научно-художественного произведения, справедливо ссылался на творческий опыт Михаила Пришвина.

В научно-художественном произведении, писал С. Гинзбург, художественно-образные и научно-познавательные функции могут сливаться не только в биографических и исторических темах. «Так, в «Весне света» М. Пришвина сквозь конкретнейшие фенологические описания отчетливо проступает образ лирического героя этой повести — самого автора»[5]. В подобных случаях пропаганда научных идей художественными средствами может перерасти рамки популяризации этих идей, приобрести самостоятельное эстетическое значение.

Обращая особое внимание на условия, в которых меняется эстетическая природа научно-популярного фильма и он приближается к игровому, автор книги указывает, что для этого процесса характерен перевод научных абстракций на образный язык, специфический, но все же родственный языку художественных образов. Однако, как справедливо отмечает И. Васильков, это преобразование не безразлично к содержанию фильма. Здесь-то и проходит грань, за которой научно-популярный кинематограф может утратить свои видовые, функциональные черты и приобрести новые, свойственные игровому фильму, в котором наука окажется фоном, жизненной средой для раскрытия историко-социальных, общественных, нравственно-психологических проблем и конфликтов.

●

В XX веке обострилось внимание к нравственному содержанию научного творчества. Во весь рост встала проблема ответственности ученого за то, как, в каких целях, кем и в чьих интересах могут быть использованы результаты открытий и технических изобретений. Ведь не раз силы реакции превращали величайшие завоевания науки в свое оружие, направленное против прогресса, против человечества.

Научно-популярные фильмы, как мы знаем, различны по своему идейному содержанию: они могут просвещать зрителя, воспитывать материалистическое мировоззрение, внушать оптимизм, веру в победу гуманных путей развития науки и могут, как это ни парадоксально, давать искаженную картину мира, насаждать самые мрачные представления о буду-

---

[5] С. Гинзбург. Очерки теории кино. М., «Искусство», 1974, стр. 230.

щем, и такие ленты являются научными лишь в кавычках.

И. Васильков анализирует практику буржуазного кино, которая дает нам примеры того, как иные кинематографисты, спекулируя на всеобщем интересе к науке, подтасовывают факты для «обоснования» идеалистических, антигуманистических идеек. Такова лента «Хроника Хеллстрома» (США), утверждающая, что межвидовая борьба есть единственная форма существования всего живого, такова «Бесшумная революция» (ФРГ) с ее претензией обосновать наследственность агрессивного инстинкта, запрограммированного якобы в генах всех живых существ (затем в ленте, как и следовало ожидать, провозглашается, что война — естественное, нормальное и, главное, неизбежное явление, фатально порожденное объективными биологическими закономерностями). Автор книги, анализируя подобную продукцию, разоблачает ее опасную маскировку под научно-популярное произведение. Ведь такие фильмы, построенные, как правило, на документальном материале, у неискушенного зрителя вызывают абсолютное доверие. Выступая и против искажения научного материала и против объективистского его изложения, автор обосновывает необходимость ясной и четкой позиции популяризатора-материалиста, пропагандиста передового мировоззрения. Мы не должны забывать, что наука, включенная в исторический процесс как важнейшая производительная сила, подчинена социальным закономерностям, а ее популяризация есть проблема не только кинематографическая, но и мировоззренческая, политическая,

●

Академик П. Н. Федосеев в статье «Наука завтрашнего дня», подчеркивая экономическую и социальную эффективность науки в условиях развитого социализма, отметил: «Современная жизнь рассудила так, что одной из главных сфер соревнования двух мировых систем стало эффективное использование достижений научно-технической революции»[6].

В полной ли мере учитывают наши кинопопуляризаторы требования, диктуемые этой глобальной ситуацией?

Пропаганда научных знаний средствами экрана приобретает у нас все больший размах. Фронт работ постоянно расширяется. Многое предстоит сделать нашим кинопропагандистам и в связи с проблемами комплексного освоения Сибири и Дальнего Востока. Выступая на встрече с партийно-хозяйственным активом Новосибирской области, Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР товарищ Л. И. Брежнов сказал: «...мы ждем еще большего в вопросах практического применения науки и в решении топливно-энергетических проблем, геологоразведке, нефтехимии, машиностроении и в других областях. Надо и дальше вести дело так, чтобы активная роль ученых помогала нам решать вопросы соединения науки с практикой и тем самым способствовать росту производительных сил страны»[7].

Научно-популярный кинематограф сегодня, как никогда, нуждается в помощи теории, которая призвана своевременно разрабатывать узловые творческие проблемы, выдвигаемые кинопроцессом, всей нашей действительностью. Книга И. Василькова (получившая премию Союза кинематографистов СССР) — одна из немногих работ, которая сосредоточивает наше внимание на важных проблемах кинопопуляризации и тем вносит вклад в осмысление богатейшего опыта советского научного кинематографа.

---

[6] «Комсомольская правда», 22 августа 1978 г.

[7] «Коммунист», 1978, № 6, стр. 15.

Александр Караганов

Пора зрелости

Важнейшим свойством болгарского кино в его обращении к прошлому, давнему и недавнему, является отчетливая ориентация на молодого зрителя. Культивируя историческое и философское мышление современника, связывающее день нынешний и день минувший в непрерывности традиций народной жизни, кинематограф стремится передать новым поколениям историческую память народа — не только восстанавливающую события, но переживающую их ход, анализирующую их опыт и уроки. В художественной разработке темы прошлого, как и в других сферах кинематографического поиска, ощутимы существенные перемены в искусстве, отражающие нынешний уровень социального и эстетического мышления художника.

Поиски болгарского кинематографа во многих фильмах прошлых лет сопоставимы с поведением солдата в бою. Логика поведения проста в своей непреложности: убей его, если ты его не убьешь, он тебя убьет. Но вот бой кончился. Солдат захватил пленного. Что с ним делать? Мстить ему, тем более, что запал боя еще не прошел? Или попробовать вернуть к жизни, но к другой, не той, что заставила его поднять оружие на защитников свободы? Ненависть к врагу остается, как остается и решимость довести борьбу до конца. Однако после каждого данного боя возникают вопросы, какие в бою не задавались, не могли задаваться. Их количество и сложность возрастают по мере приближения дня победы и особенно после него. Нужно строить новую жизнь на полях отгремевших сражений. При этом подниматься на леса новостроек не только с однополчанами, проверенными и закаленными в сражениях, но и с такими людьми, которые несут в себе следы, подчас очень глубокие, развращающего влияния капитализма. Как с ними быть? Выбивать, выжигать заблуждения? Или терпеливо воспитывать, стараться вести за собой даже в тех случаях, когда единство взглядов пока что недостижимо и для того чтобы возник хоть малый элемент взаимопонимания, нужно предложить ведомому — для начала — некую программу-минимум? Не декларировать лозунги, способные воспламенить единоверцев, а вести диалог, применяя слова, которые понятны собеседнику, — пусть они обозначают пока не всю утверждаемую позицию, а только часть ее. И при этом самому не привыкать к половинчатости компромиссного мышления! Оставаться максималистом в самом хорошем смысле этого слова. Не путать стратегию с тактикой. Нести в своей душе святой огонь революционных боев за новую жизнь, который не может сразу же согреть, воспламенить трудного собеседника, но в конце концов — надо верить в это — все же и согреет и воспламенит.

Новые времена — новые сложности, новые вопросы. Позавчера болгарское кино их ставило редко. Вчера — часто. Сегодня ставит их в таких поворотах, которые особенно сложны, исследует в таких ответвлениях, которые особенно трудно исследовать. Впечатление такое, что кинематограф сознательно усложняет себе жизнь — даже в пределах привычной типологии характеров и сюжетов выбирает наисложнейшие случаи. А отходя от привычной типологии, обращается к проблемам и людям, которые концентрируют в себе трудноразрешимые противоречия.

В своих новых замыслах авторы фильмов исходят из того, что многие изначальные проблемы экономического развития общества и повышения материального благосостояния народа уже решены. (Надо ли говорить, что речь идет не о рубеже идеальных норм, а о прогрессе,

который уже многое дал и обещает дальнейшее повышение экономической силы страны, материального уровня жизни людей.) В этих условиях новую остроту приобретает задача благоустройства жизни общества в нравственном отношении. При ее кинематографическом решении мастера экрана учитывают, что каждую нравственную позицию в жизни, так же как и эстетическую позицию в искусстве, нельзя завоевать раз и навсегда: ее надо снова и снова защищать, а это значит обновлять применительно к движению жизни.

В контексте современного развития болгарского кино отчетливо раскрывается «сверхзадача» таких фильмов, как «И придет день» Георгия Дюлгерова, специально посвященный сложным проблемам перехода солдата от войны к миру, «Последнее слово» Бинки Желязковой, «Где мы познакомились?» Николы Любомирова, воплощающих в своих сюжетах тему эстафеты, передаваемой героями антифашистской борьбы молодому поколению. В этом контексте отчетливее «читаются» и некоторые особенности новых историко-революционных фильмов, воссоздающих драматические события 1923—1925 годов.



«Где мы познакомились?», режиссер Никола Любомиров

В фильме «Дополнение к закону об охране государства» Людмила Стайкова (автор сценария Анджел Вагенштайн) картина прямых социальных схваток усложняется изображением противоречий внутри революционного лагеря. Подход к ним, «ракурс» рассмотрения подсказаны днем сегодняшним.

В свое время Ленин говорил о терпении, как об очень важном достоинстве революционеров, противопоставляя его мелкобуржуазной революционности, склонной к истерике мысли и действия, ко всяческим колебаниям и авантюрам. Среди нынешних участников освободительных движений из числа «левых» экстремистов есть спекулянты революционными идеями, чей авантюризм нередко граничит с провокацией. И есть убежденные революционеры, которые ошибаются в определении тактики, ближайших целей и методов борьбы, но делу революции преданы беспредельно. Их ошибки иной раз очень дорого обходятся освободительному движению, но это их «драматическая вина», она — по крайней мере субъективно — не имеет ничего общего с неискренней, приспособленческой и тем более демагогической игрой в лозунги.

В фильме Стайкова и Вагенштайна столкновение между революционным терпением и нетерпением показано на отношениях убежденных революционеров. Ошибающиеся не окарикатурены, как это часто бывает в таких случаях. Они — такие же самоотверженные люди, как и те, которые защищают правильные принципы революционной стратегии и тактики. Но своими ошибками они обрекают себя на смерть. Обрекают своих товарищей, в том числе и тех, кто сумел занять более правильные позиции. Наносят серьезный урон революционному делу. На экране возникает драматический урок большой силы. Хотя изображаемые события происходят весной 1925 года, урок этот актуален, современен. И он тем более убедителен, что важная и глубокая мысль, обращенная против революционного нетерпения, чреватого авантюризмом, воплощена в фильме через диа-

лектику человеческих характеров и отношений. Без отступлений от правды факта, осовременивающих историю. Без вмешательства перста указующего.

Вот эта черта — постижение опыта истории, его современного значения через углубленное исследование (с максимальным приближением к факту, к документу) хода событий — отличает практически все новейшие болгарские фильмы, посвященные героической борьбе народа за свое освобождение. Традиции историко-революционного фильма прошлых десятилетий скрещиваются в них с публицистической насыщенностью, характерной для лучших произведений политического кино наших дней, с поисками современного искусства на путях использования достижений документализма в игровой ленте.

В 1977 году Маргарит Николов (при художественном руководстве и консультации Марлена Хуциева) поставил четырехсерийный телевизионный фильм «По следам пропавших без вести». Основываясь на одноименной книге писателя Николая Христозова, фильм воссоздает кровавые расправы правительства Цанкова над участниками освободительного движения 20-х годов. Авторы фильма не просто приближают теперь уже давнее прошлое к современному зрителю самой манерой изображения заседаний Народного собрания в 1924—1925 годах, эпизодов «охоты» за революционерами, ужасающими сценами пыток и расправ, в которых душители свободы уже в те годы доходили до изощренности и жестокости гестаповских палачей. Современный взгляд на прошлое они, если можно так выразиться, непосредственно включают в сюжет: по ходу экранного действия давние события монтируются с эпизодами недавнего судебного процесса над генералом Вылковым и другими руководителями и практическими исполнителями палаческих расправ. «Врезанные» в рассказ о прошлом фрагменты судебного процесса помогают высветить палачества и подвиги. Роль судьи, при сравнительно скромном ее «метраже», становится в фильме опорной — даже при определении стиля. Судья ведет допрос внешне сдержанно, внутренне страстно. В его вопросах гнев соединен с анализом и размышлением. Перемежающая и анализирующая память становится внутренней пружиной композиции и монтажа. Не академическая логика учебникового повествования, а эмоционально напряженная мысль публициста определяет переходы из прошлого в настоящее и обратно.

И это не только в обличении министров-палачей. Художественная логика эмоционального приближения прошлого к современности действует и при показе революционеров — тех рыцарей свободы, чья нравственная чистота, идейная непреклонность, преданность делу освобождения народа проверялись на границе жизни и смерти. Фильм рельефно показывает бесстрашие людей, которые делают свою борьбу выражением достоинства народа, а смерть — революционной работой.

В книге Николая Христозова, послужившей литературной первоосновой фильма, широко использованы архивные материалы, протоколы судебного процесса 1954 года, документы заседаний Народного собрания 1924—1925 годов, публикации тогдашней прессы, теперешние беседы с очевидцами палачеств и подвигов. Экранизируя книгу, кинематографисты сделали все, чтобы сохранить ее документальную точность. На экране «реставрируется» ход событий и ход судебного процесса. Сама история формирует драматургию фильма. Вдумчивыми интерпретаторами этой драматургии выступили не только режиссер, но и оператор Иван Самарджиев, художник Захари Савов, актеры Шопов, Луканов, Банов, Гецов, Хаджиянов, Буйнозов, Финци... Тон и стиль фильма убеждают: его создатели объединены верой в то, что внедрение принципов документализма (как бы ни оспаривались они сторонниками «форсированной образности») в игровой кинематограф может многое дать современному зрителю, для которого характерен повышенный интерес к факту, документу, к конкретным реалиям истори, давней и недавней.

Воздействие фильма на зрителя усиливается тем, что в потоке фактов его авторы высвечивают такие, которые помогают создать эмоциональное напряжение экранного действия. Документальное киноповествование драматургично.



«По следам пропавших без вести», режиссер Маргарит Николов

Его изнутри освещает анализирующая мысль. Переживаемая и анализируемая история приходит на экран как живое достояние современника. Идя по следам пропавших без вести, фильм Христозова и Николова дает новые импульсы революционному чувству человека, питает, культивирует историческую память народа, для которой сеянное — сеяно.

Характерно, что успех фильма (а он был большим, настоящим) дал как бы новую жизнь своему литературному первоисточнику. «Нередко получается так, — пишет академик Георгий Караславов, — что фильм, созданный по литературному произведению, оказывается гораздо слабее его, снимает его воздействие, чуть ли не губит произведение. Этот же фильм — достойная адаптация широко известной книги Николая Христозова с тем же названием. Знакомые говорили мне, что книга идет теперь нарасхват и что они не отказались бы посмотреть фильм второй и третий раз».

И еще одна грань темы связей прошлого и настоящего, связей поколений — фильм «Бассейн» Бинки Желязковой. В отношениях главных героев фильма — пожилого архитектора, в прошлом участника антифашистского Сопротивления, молодой девушки и ее друга — поиски взаимопонимания и душевных контактов соединяются с обращениями в прошлое, которое, так велит жизнь, должно быть включено в духовный и нравственный мир современника, в систему теперешних человеческих отношений.

«Найти путь к сердцу другого, — говорит Бинка Желязкова, объясняя свой замысел, — это трудный и тревожный, всегда новый, не исследованный путь. Революционное поколение 40-х годов, на долю которого выпало много суровых испытаний, побед и ошибок, терзаний и

восторгов, оставляет след в сознании современной молодежи каким-нибудь разговором об этом прошлом, какой-нибудь фотографией этого «когда-то», примером, прикосновением к воспоминанию... И молодые с ностальгической преданностью смотрят вслед этим храбрым, чуть грустным, чуть смешным пожилым людям, которые делают над собой усилие, чтобы улыбнуться, уходя от них, завещая им все свои победы и еще не решенные проблемы».

Пришедший «оттуда», из того огневого времени, герой фильма хорошо понимает, что сегодня он и его «однополчане» должны по-сегодняшнему защищать свои тогдашние социальные и нравственные позиции. А это значит — развивать их, обогащая современным опытом. Быть не только носителем памяти народа, но и работником, достойным дела, за которое боролся. Вести себя в жизни так, чтобы образ антифашиста и революционера, образ, сегодня возникающий в воспоминаниях, не тускнел в глазах теперешней молодежи, чтобы она верила: раз ты такой сейчас, значит, был настоящим и тогда.

●

Как известно из теории познания, жизненные явления на разных этапах своего развития обладают разной мерой «самораскрываемости». Более развитые дают возможность проникать в менее развитые, из элементов которых они строятся, частью продолжая в себе нести эти элементы, частью — развивая до полного значения то, что прежде имелось лишь в виде намека.

Именно на этой методологии основаны размышления Фридриха Энгельса в «Анти-Дюринге» о том, что в свое время незрелому капиталистическому производству, невыясненности взаимного положения классов соответствовали и незрелые теории. Приходилось изобретать, а не открывать решение общественных задач, еще окутанное туманом неразвитых экономических отношений. Очевидны были только недостатки общественного строя, найти же средства к их устранению казалось задачей мыслящего разума. По мере развития капитализма возникали все новые предпосылки постижения его настоящего, прошлого и будущего: развивающийся капитализм не только развивает и обнажает свои противоречия, но и создает своего могильщика.

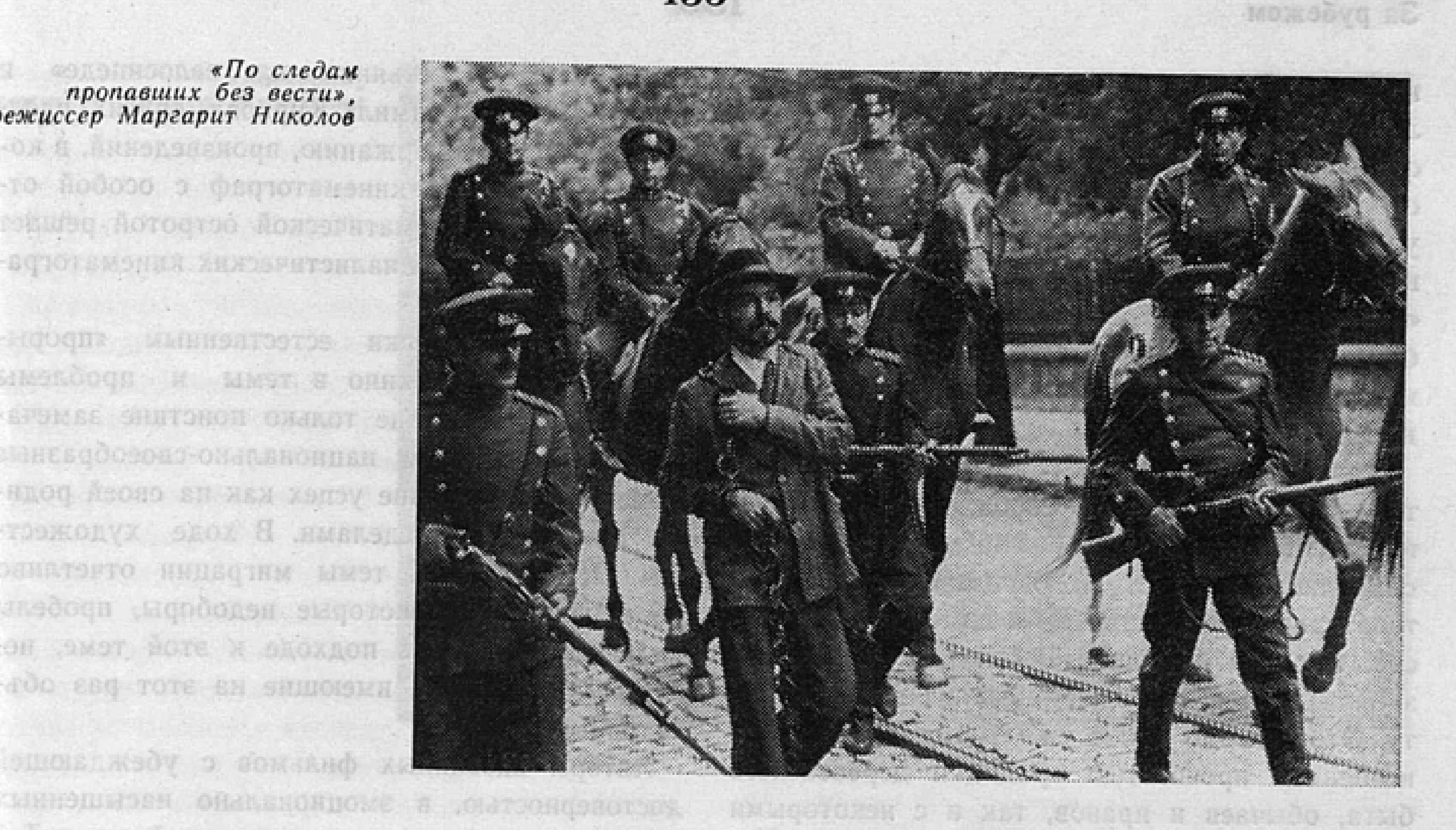
Когда пролетариат, этот могильщик капитализма, одержал решительную победу сначала в России, а потом и в ряде других стран, создались объективные условия для строительства нового общества. Старые социалисты-утописты, писал В. И. Ленин, воображали, что сначала они воспитают хорошеньких, чистеньких, прекрасно обученных людей и будут строить из них социализм. «Мы хотим построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены к борьбе. Есть пролетарии, которые закалены так, что способны переносить в тысячу раз бо́льшие жертвы, чем любая армия; есть десятки миллионов угнетенных крестьян, темных, разбросанных, но способных, если пролетариат поведет умелую тактику, вокруг него объединиться в борьбе. И затем есть специалисты науки, техники, все насквозь проникнутые буржуазным миросозерцанием...» [1].

Все эти закономерности действуют — в конкретно-исторических формах — в любой из стран, ставших на путь социализма. Вне их невозможно понять процессы становления нового человека, социалистического развития национальных особенностей и традиций народной жизни, их художественное отражение.

Болгария, ставшая в седую старину родиной славянской письменности, страной далеко продвинувшейся национальной литературы, должна была — так трагически сложилась историческая судьба народа — пройти через пять веков турецкого рабства. То были века чудовищного гнета, мучений и нищеты. И то было время удивительно энергичной, можно сказать, фанатически упрямой борьбы за то, чтобы и в условиях рабства сохранить себя как нацию, как народ, сберечь свое национальное достоинство. Борьбе этой помогали не только открытые вспышки бунта. Помогала устойчивость национального деревенского быта в деревенской стране. Помогала церковь, выступавшая хранительницей национальной культуры, националь-

---

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 54.


«По следам пропавших без вести», режиссер Маргарит Николов

ного самосознания. Парадоксальность положения состояла в том, что в условиях, когда национальная традиция не могла получить свободного или хотя бы полусвободного развития, особое значение приобретало сохранение старины, сохранение старых нравов и обычаев: внешне «консервативные» тенденции объективно играли тогда позитивную роль.

Традиции национального быта, национальных обычаев, нравов, верований сильны в любом народе. У болгар они приобрели особенности, связанные с их культивированием и закалкой в противоборстве с многовековым порабощением и ассимиляцией.

Казалось бы, все это далекое прошлое. Но наше прошлое тянется за нами, оно всегда в нас, оно неизбежно участвует в процессах формирования социалистической нови, в развитии национальной жизни и культуры.

Известно, что индустриализация во всех странах связана с перераспределением рабочей силы, а. значит, и населения между городом и деревней. Мировой кинематограф не раз обращался к этим процессам. В фильмах буржуазных стран, если эти фильмы захватывали хотя бы часть правды, речь обычно шла о разорении деревни, о вынужденном переезде в город на заработки, о невзгодах недавнего деревенского жителя, переехавшего в город, но оставшегося существом эксплуатируемым — лишь формы эксплуатации переменились.

Процессы миграции и адаптации, о которых идет речь, происходят и в странах, строящих социализм. Только нет здесь капиталистического разорения деревни, городской эксплуатации бывшего сельского жителя. Различия экономического, структурного порядка между трудом крестьянина и рабочего остаются. Однако же при обращениях социалистического кинематографа к процессам миграции центр внимания художника — и это самой жизнью предопределено — перемещается на проблемы нравственные, на проблемы культуры и быта, на трансформацию привычек и навыков. Если и берутся экономические аспекты миграции (например, привязанность переехавшего в город крестьянина к собственности), то они опять же рассматриваются прежде всего с нравственной стороны, с точки зрения борьбы с пережитками прошлого в сознании людей.

Когда один из героев фильма Людмила Киркова «Крестьянин на велосипеде» строит част-

ный свинарник на окраине современного социалистического города и устраивает чудовищное соревнование между двумя сиротками из детского дома (которая будет послушнее, ту он и удочерит), то это воспринимается как уродливая деформация человека, привезшего в город «свинцовые мерзости» собственничества, выработанные владением **своим** единоличным клочком земли, **своим** домом, **своей** коровой и т. п.

Проблемы, связанные с переездом тысяч и тысяч людей из села в город, привлекают заинтересованное внимание многих художников социалистических стран. Вспомним хотя бы литературное, режиссерское и актерское творчество Василия Шукшина. В болгарском кино они заняли особое место, приобрели особую остроту. Это связано как с уже упоминавшейся повышенной прочностью традиций деревенского быта, обычаев и нравов, так и с некоторыми специфическими чертами процессов миграции в Болгарии. Ведь тут надо иметь в виду, что в течение не более как двух десятилетий, в срок фантастически короткий, Болгария превратилась из страны «огородной» в страну промышленную. Такой быстрый переход сделал Болгарию, если можно так выразиться, «циферблатом» миграции — интенсивность процесса придала его конкретным проявлениям особую наглядность и отчетливость.

В этих условиях перед болгарским кино с особой остротой встала, не могла не встать, задача — проанализировать, осмыслить происходящие перемены, их возможные следствия в мире нравственности, в «жизни человеческого духа»; нужно было понять различия между ломкой привычек и ломкой основ; нужно было позаботиться о сохранении всего нравственно здорового и ценного, что накоплено народом, что отпечаталось в национальном характере болгар, — чтобы вместе с водой не выплеснуть и ребенка (сколько их выплескивалось на крутых поворотах народной жизни!). Человек и народ хотят понять себя в зреющих и происходящих переменах. Искусство помогает им в этом. Таково «социальное происхождение» фильмов «Дерево без корней» и «Последнее лето» Христо Христова, «Вечные времена» Асена Шопова, «Крестьянин на велосипеде» и «Матриархат» Людмила Киркова, других, сходных с ними по содержанию, произведений, в которых болгарский кинематограф с особой отчетливостью и драматической остротой решает общую для всех социалистических кинематографий тему.

С этим исторически естественным «прорывом» болгарского кино в темы и проблемы миграции связаны не только поистине замечательные победы, национально-своеобразные фильмы, завоевавшие успех как на своей родине, так и за ее пределами. В ходе художественной разработки темы миграции отчетливо обозначились и некоторые недоборы, пробелы болгарского кино в подходе к этой теме, недоборы и пробелы, имеющие на этот раз объективные причины.

Авторы названных фильмов с убеждающей достоверностью, в эмоционально насыщенных образах показывают красоту деревенской жизни, устойчивость крестьянского быта, силу копившихся веками национальных традиций народной нравственности. Не идеализируют деревню — свидетельствуют, что в ней есть свой, болгарский, аналог «идиотизму деревенской жизни», о котором писал Горький применительно к России. И все же показывают ее с отчетливым чувством ностальгии, а главное — с тревогой: как бы не переломались, не размылись при переездах и переменах нравственные ценности народной души.

Разносторонне, диалектично изображается и принимающий крестьян город с его развитой культурой производства, современными ритмами жизни, но и — суетой, с которой трудно свыкнуться недавнему селянину, с прекрасными домами, заводами, дворцами, но и — с вполне осязаемым обезличиванием новейшей архитектуры и планировки быта, с более высокой по отношению к сельским жителям образованностью, культурностью населения, но и — с повышенным рационализмом человеческого поведения; при этом особенно акцентируются проявления высокомерия по отношению к провинциализму селян со стороны некоторых жителей города; впрочем тоже недавних выходцев из деревни.


*«Бассейн»,
режиссер Бинка Желязкова*

Тут не было противопоставления города и села — было выявление различий, не поддающихся однозначным оценкам. Ведь даже в тех фильмах, где деревенская жизнь изображается поэтически, где отчетливо звучат ностальгические ноты тоски по деревенскому прошлому, преобладает не идиллия и умиление, а трезвый анализ, дифференцирующий жизненные явления по их социальной и нравственной ценности. Водораздел между отзывчивостью, добротой и эгоизмом, между благородными помыслами, порывами, делами и властью корыстолюбивого, холодно-расчетливого прагматизма, бездуховности, черствости проходит не по административным границам, разделяющим город и деревню, а через городские кварталы и сельские улицы, точнее говоря — через души и характеры людей.

В исследовании привязанностей крестьянина к земле, к деревне, в раскрытии трудностей перехода в город болгарское кино многого достигло. Менее успешными оказались поиски на путях «скрещивания» нравственного опыта деревни и города, соединения народной нравственности в ее традиционных, веками шлифовавшихся проявлениях с достижениями индустриальной цивилизации и городской культуры, обогащающими современного человека.

Некоторые болгарские кинематографисты оказались как бы в позиции «крестьянина на велосипеде» из фильма Людмила Киркова, недавнего крестьянина, ставшего промышленным рабочим, который каждую субботу едет в родную деревню, чтобы поработать в саду, побродить по полям, еще раз приобщиться к трудно забываемой красоте и простоте жизни и что-то оттуда привезти. Не только яблоки или картошку на багажнике видавшего виды велосипеда, но и переживания, размышления, которые греют душу. В их фильмах нравственные и культурные приобретения двух цивилизаций как бы складываются — получается слоеный пирог, а бывает — один слой подавляется другим.

Синтез пока что не дается не потому, что кинематографисты пассивны в этой зоне поиска. Тут еще многое приходится изобретать, угадывать, домысливать, дорисовывать. Не то чтобы решение проблемы было окутано туманом философских неясностей. Теоретические формулы существуют, они известны. Но каковы конкретно-исторические проявления синтеза двух начал — не простого сложения, а взаимопроникновения, взаимообогащения? Какова психология, порождаемая этими процессами и доведенная до отчетливой проясненности? Тут

еще многое не проявлено жизнью, не получило в ней необходимого развития, не сложилось в готовые, отчетливые формы. Есть ростки, есть процесс. Мера его «самораскрываемости» пока не велика, искомый синтез пока еще не стал достаточно «киногеничным». Искусство может силой воображения подниматься над жизнью, забегать вперед, но и самому сильному искусству недоступна пластическая отчетливость, убеждающая конкретность в обрисовке несложившихся реальностей.

До последнего сопротивляется переезду в город Иван Ефрейторов из «Последнего лета» Христо Христова. Возвращается в деревню старик Гатьо, так и не сумевший прижиться в удобном городском доме своих детей («Дерево без корней»). Долго еще будет по субботам садиться на свой старенький велосипед герой фильма «Крестьянин на велосипеде». В самих сюжетных структурах фильмов, их финалах преобладают многоточия, а не точки и тем более не знаки восклицания, выражающие социалистический «хэппи-энд». Многоточия эти — не от манеры. Сама недосказанность идет от синтеза, сама незавершенность сюжетов, открытость финалов становится чертой реализма фильмов, отражающих недавно начавшийся процесс.

Вопрос, в них обсуждаемый, необыкновенно сложен. Не надо забывать, что и в нашей литературе, в нашем советском искусстве не утихают дискуссии, с ним связанные. В ходе этих дискуссий нередко высказываются и ретроградные взгляды. Скажем, еще совсем недавно некоторые литераторы при обсуждении прозы писателей-«деревенщиков» и таких поставленных по этой прозе фильмов, как «Целуются зори», выступали против слияния деревень — во имя сохранения дедовской старины и национального своеобразия народной жизни, во имя оберегания связей крестьянина с землей и родными местами. По логике их выступлений получалось, что привязанность к своей деревне, к своей старой избе прочнее будет удерживать крестьянина на земле, нежели новые дома и городского типа поселки, существенно сближающие быт деревни и города. Когда слушаешь такого рода выступления, невольно рождается ощущение, что в выражаемых ими взглядах и настроениях интерес собирателя икон, пристрастия городского туриста, любующегося наличниками и венцами на деревенских избах, явно преобладают над реальным пониманием жизни, проблем и забот современного крестьянина, который давно уже хочет жить «по-городскому» — со всеми удобствами и «по-городскому» работать — используя производительную силу машин, облегчающих труд земледельца.

Но сами по себе настроения и взгляды, о которых идет речь, их сравнительная распространенность — симптом того, что проблема остается проблемой. Разумеется, ее решение — не на путях консервирования старины — такое консервирование противоречило бы самой социальной природе нашего общества, материальным интересам и духовным запросам сельского труженика. Однако, отвергая идеализацию патриархальной старины и все связанные с нею ограниченности и заблуждения в понимании национального характера, мы не можем отмахиваться сегодня от задачи сохранения национальных традиций народной жизни, богатств национальной культуры, накопленных народом нравственных ценностей. Все дело в том, чтобы их сохранение по-современному соединялось с их приумножением и социалистическим развитием в условиях современной интернационализации жизни.

Большое методологическое значение в этом смысле имеют для всех нас глубокие положения о национальной культуре, содержащиеся в книге Л. И. Брежнева «Целина»:

«Всякая национальная культура, замкнутая в себе, неизбежно проигрывает, теряет черты общечеловечности. К сожалению, не все и не всегда это понимают.

Социализм давно доказал: чем интенсивнее рост каждой из национальных республик, тем явственнее проявляется процесс интернационализации. Казахстан тому, быть может, самый яркий пример. Целина сделала его без всякого преувеличения «планетой ста языков». И казахская культура развивалась, вбирая в себя лучшее из других национальных культур. Плохо это или хорошо? Мы, коммунисты, отвечаем: хорошо, очень хорошо! Ибо важнейший вопрос

о национальных традициях и самобытности нельзя упрощать, сводить лишь к этнографии и бытовизму: на Руси — к избам, хороводам и кокошникам, в Казахстане — к юртам и табуну лошадей».

И еще:

«Замечу, что поборники национальной обособленности под предлогом защиты «чисто национальных традиций» обычно выступают изворотливо, редко в открытую. Напротив, ловко пользуясь любыми ошибками противников, они хотят выглядеть, как говорится, святее папы римского».

●

Фильмы о миграции заполнили экран XIII Варненского кинофестиваля. На XIV их почти не было. Такая репертуарная перемена случилась не потому, что закончилось «очередное увлечение» (не увлечением и тем более не модой были вызваны к жизни фильмы о миграции): просто болгарское кино уже сказало о связанных с миграцией проблемах свое серьезное, весомое слово — дальнейшее продолжение работы над темой могло бы привести к самоповторам, к буксованию искусства. Теоретически можно допустить, что болгарское кино вернется к этой теме, но вернется на новом витке спирали своего развития, чтобы найти новые подходы к ней и новые формы ее воплощения — быть может, накопив новые наблюдения над движущейся жизнью, сделает акцент на более предметных, чем вчера, поисках уже упомянутого синтеза.

В определенной степени с фильмами о миграции связаны «Дачная зона», «Русалочий хоровод», «Сильная вода» и некоторые другие фильмы XIV Варненского кинофестиваля, в которых болгарский кинематограф ведет бой с мещанством.

В «Дачной зоне» Эдуарда Захариева есть свои положительные герои — юные максималисты, жених и невеста, которые на дух не принимают все, что устроили взрослые в связи с их свадьбой. Но не это светлое пятно человечности определяет идейный баланс фильма. Его гражданский пафос — в сатире, яростной, злой, наступательной. Сатира обнажает уродства мещанства в широком спектре его



«Матриархат», режиссер Людмил Кирков

человеческих проявлений — от самоутверждения по принципу «чтобы все было как у людей», до такой привязанности к вещам, к собственности, какая никак не может совместиться даже с самыми малыми намеками на духовность, от самодовольства, связанного с недостатком ума и культуры, до эгоизма собственника, для которого «мое» — выше всего на свете, который в защите собственности может потерять человеческий облик, озвереть, дойти до преступления. По сюжету, до преступления дело не доходит, но вся система человеческого общения, взаимоотношения людей, столкновения их интересов таковы, что в фильме — по его внутреннему драматическому ходу — создается обстановка, чреватая преступлением.

«Дачная зона» — это зона бездуховности и своекорыстия. Это зона, в которой городской мещанин встречается с деревенским своим двойником, душой и телом приросшим к собственности. Это зона, в которой рост материального достатка опережает социальное, нравственное и культурное развитие человека, порождая опасную инерцию и рецидивы мещанства.

На болгарский экран выходит немало фильмов острой критической направленности. Но и при самой резкой критике негативных явлений и сторон сегодняшней действительности болгарский кинематограф никогда не подыгрывает тем своим зарубежным «друзьям» и недругам, которые считают, что по-современному правдивыми могут быть только такие произведения, в которых действительность рассматривается сквозь призму скептицизма и неверия в способность человека совершенствоваться в процессе совершенствования жизни. Авторы лучших болгарских фильмов, определяющих лицо и направление современной национальной кинематографии, выступают как аналитики, исследующие изображаемые явления в контексте развития социалистического общества. Критика, основанная на аналитической дифференциации явлений по их реальной ценности, становится органической частью утверждения социалистических начал в жизни.

Интересны в этом смысле фильмы, поставленные по сценариям Георгия Мишева.

Георгий Мишев — писатель кинематографический. Драматургичность мышления, точный диалог соединяются в его работе с умением уже на стадии сценарных набросков «видеть» фильм, предугадывать звуко-зрительный образ. Кинематографисты, причастные к таким фильмам, как «Мальчик уходит», «Перепись зайцев», «Дачная зона», «Крестьянин на велосипеде», неизменно отмечают, что в сценариях Мишева строгий реализм тонко соединяется с легкостью тона, мудрой понимающей улыбкой, любовью к жизни, верой в жизнь.

Мишева не так уж сильно увлекает обличение пережитков прошлого — он сосредоточивается на недостатках, так или иначе связанных с экономическим и социальным развитием общества на путях к зрелому социализму. Его особенно привлекают случаи, когда улучшение материальных условий жизни, перемены в быту — при недостатке духовности, внутренней культуры — порождают в каких-то людях странно деформированное самоощущение, ложные представления о жизненных ценностях, ложное понимание человеческого достоинства.

В тех же случаях, когда Мишев обращается к симпатичным ему сторонам реальности, он с особой пристальностью исследует и показывает социальную значительность простых людей труда. Объясняя свой и Мишева подход к жизни в связи с постановкой фильма «Матриархат», Людмил Кирков говорил: «Оба мы любим рыться в деталях, в подробностях, любим близость к документальному, к естественному, избегаем фраппирующих сюжетов или открытых конфликтов. Одним словом, оба любим исследовать будни».

Реализуя эту программу в фильме «Матриархат», Кирков и Мишев рассказывают о жизни совершенно обыденной, «рядовой», будничной. Жизнь эта изображается просто, естественно, в образах, рожденных непосредственным наблюдением. Однако сквозь обыденность, будничность просвечивает энергия человеческого благородства, доброты, даже героики. Каждая из женщин, играемых в «Матриархате» Катей Паскалевой, Невеной Кокановой, Эмилией Радевой, Катей Чуковой, Милкой Туйковой,— человек с недостатками, грустными или забавными странностями. Но это значительные люди, характеры сложные, многоплановые, личности неординарные. Они мужественно держатся в нелегком своем положении, находят силы на все — и на работу и на шутку.

Героини фильма поставлены в трудное положение — оставлены в деревне без мужиков. Мужчины уезжали из деревни и раньше, но каждый из них уезжал как хозяин как глава дома — чтобы заработать на стороне, поддержать хозяйство. Земля, деревенская работа связывали семьи.

В фильме «Матриархат» иное — мужчины отсутствуют не только физически: даже приезжая

«Русалочий хоровод»,
режиссер Иван Андонов



домой, они остаются «отсутствующими». Какие-то должности с неизменным их атрибутом — портфелем, должности легкие — под силу любой слабой женщине, отрывают их от настоящей мужской работы, разрушают традиционные связи в семье, в деревне, не рождая новых связей, не наполняя жизнь новым смыслом, появляющимся, когда сельский житель меняет полноценный труд на земле на полноценный труд заводского рабочего или инженера, ученого или летчика, в любом случае — мастера своего дела. По ходу фильма «Матриархат» женщина остается опорой и средоточием традиций народной жизни, нравственных устоев и мироощущения труженика. Мужчины же оказываются в странном положении полукрестьянина, полуинтеллигента — это «полу» становится знаком человеческой никчемности, урезанной жизни на обочине.

На истории, вполне обыденной и бытовой,— такова внутренняя поэтическая структура фильма — возникают ответы глобальных проблем, ставятся вопросы об истинном понимании равноправия женщин, о противоестественности такой «эмансипации», которую мужчина трактует эгоистически — как право переложить на женщину часть своего мужского труда, а то и всю его тяжесть, как оправдание снижения своей ответственности за прочность и благополучие семьи. Такое понимание эмансипации неизбежно умаляет рабочее и нравственное достоинство мужчины, порождает некий инфантилизм, беспомощность и бессилие «сильного пола».

На XV Варненском фестивале Главный приз получил фильм «По следам пропавших без вести», специальные призы — «Матриархат» и «Авантаж». Не только по причине соседства в списке лауреатов мне хочется назвать «Авантаж» рядом с «Матриархатом»: в «Авантаже» тоже речь идет об ответственности человека за свою жизнь, за свою биографию, об опасностях, какие таит в себе измена достоинству труженика.

Герой фильма — вор по кличке Петух — человек, в котором искажены понятия долга,

чести, порядочности, принципиальности. Они существуют в его сознании, но совсем не туда направлены — не на те цели, ради которых они выработаны человечеством: ложное направление понятий наполняет их ложным содержанием.

Лицедействуя, Петух может сыграть любую роль — от героического летчика до влюбленного рыцаря. Но все это — играемые роли, именно лицедейство, примерка разных амплуа, которые парадоксально несовместимы с характером в его реальных свойствах. Автор сценария Руси Чанаев (он же исполнитель роли Петуха) и постановщик фильма Георгий Дюлгеров показывают человека, по-своему интеллигентного, артистичного, находчивого. Они убеждают: не найдя себя в «мирской» жизни, такой вот умница, артист и ловкач мог утвердиться в преступном мире на первых ролях, реализуя свое честолюбие в утверждении власти над другими.

«Интерес к проявлениям национального характера в острых, конфликтных ситуациях, к психологии действенной, целеустремленной личности, подчиняющей обстоятельства своей воле и намерениям». Так Георгий Дюлгеров характеризует авторское отношение к герою, к человеку, который реализовал себя не на тех путях, на каких его яркость могла бы стать силой жизнетворящей.

Фильм многопланов в анализе характера героя. Петух тянется к людям, он соединяет в себе жестокость с душевной щедростью, беспардонность с чувствительностью, подлость с чувством порядочности и долга. Но человек неустойчивый, без твердых нравственных основ, однако же с изрядным самомнением, он мог определиться на путях труда и чести только при поддержке со стороны окружающих. Такой поддержки он не получил. И — пошло. Остановиться трудно. Фильм требователен и по отношению к своему герою и к его окружению. Тут нет сентиментальной жалости: «Ах, какой был славный парень, но его не поняли, не позаботились о нем». Но нет и возвеличивания героя до абстрактного уровня сверхчеловека, который ни от кого не зависим — сам определяет свою судьбу. Хоть и поет Петух песенку «Судьба играет человеком, а я играю ею» — в жизни его не все так просто. И не просто, а многосложно, кинематографически изобретательно ведет Дюлгеров своего героя через разные играемые им роли, чтобы полнее, полифоничнее прозвучала мысль и о вине самого Петуха, и о вине тех, кто был с ним рядом, и о незаурядности его личности, и о драматизме разрушения этой яркой личности.

●

В начале статьи уже было сказано, что теперешнее болгарское кино тянется к особо сложным коллизиям, ситуациям, поворотам в человеческих отношениях. Исследуя их жизненное содержание, таящиеся в них противоречия,— ради их преодоления, искусство «подчиняет» себя логике жизни, чтобы в таком «подчинении» обрести свободную целенаправленность исследования. Когда же искусство этой логике изменяет, авторская мысль начинает подыгрывать себе, обслуживать себя, она вступает на стезю сочинительства: не корректируемая жизнью «самостоятельность» и «свобода» воображения легко становятся игрищем ложных увлечений.

Весьма поучителен в этом смысле урок фильма «С любовью и нежностью» (автор сценария Валерий Петров, режиссер Рангел Вылчанов). Скажу сразу же: от сочинительства этот талантливый фильм далек. Многое в нем убеждает. В нем тоже остро и драматично ставится вопрос об ответственности человека за свою жизнь. В нем показана драма художника, которая — на разных уровнях, в разных проявлениях — повторяется часто. Однако драма эта не выявлена до конца — помешала разъединенность жизненной и художественной логики фильма в некоторых весьма существенных его моментах.

Образ скульптора Христо, героя фильма, задуман как образ человека, в котором за внешней грубостью, нелюдимостью, неотесанностью скрываются беспредельная преданность искусству, душевная деликатность и тонкость. Начало его драмы — какие-то несогласия, конфликты с непосредственным окружением, с товарищами по профессии и решение — бросить привычную и удобную городскую жизнь, уехать

*«Авантаж»,
режиссер Георгий Дульгеров*



в далекую деревушку на берегу моря, поселиться среди рыбаков и виноградарей и — работать, работать... Быть независимым. Довольствоваться взаимоотношениями с новыми соседями на уровне быта, не претендуя на взаимопонимание на уровне искусства.

Создав себе такую, в чем-то искусственную, жизнь, обеспечив себе никем и ничем не ограничиваемую «свободу творчества», Христо посвящает свои многолетние усилия созданию скульптуры, решенной в форме причудливой конструкции, странного коллажа, долженствующего выразить суть и душу нашего времени, нашей сегодняшней действительности с характерным для нее пафосом технического прогресса.

Когда конструкция была закончена, начинается вторая драма или, вернее, второй акт драмы художника: продавать или не продавать произведение, в которое вложено так много душевных сил и просто сил, а это значит (именно так — в глубинах его души — читается альтернатива) — продаваться или не продаваться.

С помощью рассудительной жены вопрос решается просто: продавать. И тогда обнаруживается — опять же с помощью жены, в избытке наделенной здравым смыслом: проданное произведение — это вчерашний день искусства, оно сделано на инерции давних увлечений. Создавая его в отшельнической изоляции от товарищей, Христо уберег себя от некоторых коррозий души, связанных с игрой самолюбий, завистью, прагматизмом, чтобы не сказать торгашеством, распространенных в определенных кругах профессионалов. Но он лишился взаимной информации, возможности обмениваться творческим опытом, корректирующих воздействий профессиональной среды, без которых нет движения идейно-эстетических критериев.

Индивидуалистически понимаемая свобода не оправдала связанных с нею надежд. Одержимость превратилась в маниакальность. Христо

оказался в смешном положении изобретателя велосипеда.

Как мы видим, драма художника сложна. Но она ослабляется тем, что ее протагонист фактически лишен духовности — так он и «смотрится», так воспринимается по его внешности, поведению, разговорам. Его заблуждения воспринимаются как чудачества самодеятельного художника с претензиями на усложненную интеллектуальность и элитарность.

Что касается окружающей среды, с которой Христо внешне сливается, хоть и не понят ею, то при всей бытовой достоверности ее коллективного портрета невозможно отделаться от ощущения: это не натуральная, а специально подобранная среда. Для натуральности ей не хватает естественной дифференциации: пестрая по лицам, одежде, повадкам, она неправдоподобно однородна в своем отношении к чудаковатому скульптору и его творению. Получается некая антисхема: та, покинутая, среда «вычисляется» — по сюжету — как нерасчленимо суетливая и прагматичная, в ней истинному художнику трудно дышать; эта, теперешняя, диковата и тоже однокрасочна в своей диковатости. Вчерашнее и сегодняшнее окружение скульптора — каждое сведено к своему общему знаменателю. Это вносит в построение фильма оттенки искусственности. Сюжет задуман таким образом, чтобы усложнить, заострить драму художника, экранное действие ослабляет ее.

Говорить о манерности было бы несправедливо. Однако элементы манерности в фильме есть — они проявились и в выборе «типажа» на роль Христо, и в стилизации коллективного портрета соседей скульптора.

●

Уже названные фильмы достаточно красноречиво показывают расширение круга тем и проблем, привлекающих болгарских кинематографистов. Обновление тематики, что вполне естественно, соединяется с переменами в области сюжетосложения и кинематографической вы-выразительности. Как и в других кинематографиях, перемены эти сопровождаются и серьезными приобретениями, завоеваниями и некоторыми потерями.

Процессы обновления не имеют четких временных границ. Болгарская кинокритика справедливо отмечала их уже в годы появления таких фильмов, как «Отклонение» или «Белая комната»: кинематограф Болгарии активно обогащал себя новыми открытиями — показывая современность на экране, утверждал современность искусства экрана. Просто в последнее время эти процессы приобрели новую интенсивность. Отказываясь от канонов и традиций жесткого сюжета, болгарское кино стало активнее осваивать такие способы сложения фильма, которые позволяют создать внутреннее натяжение экранного действия без форсирования сюжетно-событийных напряжений. Не только повествование и слово, но и выразительность «визуального» образа помогают передавать движение мысли и чувства, переходы человека из одного духовного и эмоционального состояния в другое. Усложняется, становится более тонким искусство «прочтения» человеческой психологии, раскрытия внутренней жизни образа. В художественный, игровой фильм активно включаются документ, публицистика, спор, размышление. Новейшие открытия мирового кино выходят на болгарский экран не цитатами из чьих-то фильмов, а перекрещиваясь, соединяясь, сплавляясь с движением самобытных национальных традиций искусства.

Отказываясь от национальной ограниченности, болгарское кино не перестает быть очень болгарским, предметно и зримо воплощая современное развитие традиций национальной культуры.

Что касается потерь в процессе обновлений, то они чаще всего возникают как некое продолжение утвердившихся достоинств. К примеру, болгарский кинематограф последних лет многое сделал для того, чтобы полнее использовать емкость поэтического образа, выразительность метафоры, активизировать зрительское воображение, ассоциативное мышление. Но на этом плодотворном пути иногда возникают переборы, заставившие нас на дискуссии в рамках XV Варненского фестиваля говорить о «баллонизации» некоторых теперешних болгарских фильмов (В интересном и глубоком фильме

Бинки Желязковой «Бассейн» в любовной сцене появляются в огромном количестве некие баллоны, воздушные шары, призванные, очевидно, романтически возвысить торжество любви, они воспринимаются как насильственное форсирование поэтического образа. Отсюда — термин.)

Речь на дискуссии шла об изобразительных элементах, перегружающих экранное действие во всех тех случаях, когда они перестают быть выразителями поэтической мысли — становятся внешними украшениями на уровне виньеток и орнаментики.

Особенно ощутимыми бывают потери, связанные с «недостаточностью драматургии». Они возникают обычно в тех случаях, когда авторы фильма не находят полноценных, подлинно современных замен традиционному сюжету, насыщенному динамикой экранного действия.

Рецензируя фильм «Год из одних понедельников» (автор сценария Николай Никифоров, режиссер Борислав Пунчев), кинокритик Иван Дечев предложил назвать фильм по-другому: «Страницы из дневника одного руководителя». Название подходящее — оно точно характеризует построение фильма.

В сценарии фильма отчетливо намечены и Костой Цоневым актерски выявлены черты современного партийного работника — человека образованного, умного, благородного, умеющего слушать людей, анализировать ход того или иного дела, принимать продуманные, обоснованные решения. Секретарю окружкома партии Антону Стаменову, так зовут героя, важен не только экономический или научный эффект того или иного дела, но и человеческий его результат — вовлеченность людей в дело, превращение дела в человеческий опыт, превращение опыта в нравственные богатства личности, соединение изменяющихся качеств и свойств человека с движением времени. Антон Стаменов не просто отвергает формальное отношение к делу, он активно борется с ним. Он не просто осуждает скольжение по поверхности явлений, он и своим примером и умным советом учит видеть их суть, их глубинные движения.



«Год из одних понедельников», режиссер Борислав Пунчев

Все это — объективные предпосылки крупности и современности образа. Однако же образ удался только наполовину. Очевидно, фильму не хватило достаточно масштабной, достаточно острой драматургии. Не той, что в былые годы умело заостряла себя на уровне фабулы, на уровне внешней динамики. А истинно современной драматургии, знающей напряжение действия и напряжение мысли, интересность человеческих отношений и сложности развития человеческих характеров.

Антон Стаменов бывает всюду. Вот он у назначенного им начальника строительства Халачева, который смело внедряет в производственный процесс технические новшества. Вот он на молочной ферме, в школе, на заводе... И всюду умен, всюду хорош. Каждая сцена, каждая новая встреча проявляет какие-то краски и грани личности. Но не возникает в фильме таких натяжений внутреней драматургии, таких событий и конфликтов, которые выявили бы масштабы рисуемого характера. Слишком много зрителю нужно домысливать, дорисовывать в своем воображении, чтобы этот масштаб выявился не умозрительно, не теоретически предположительно, а предметно и зримо. Многое из наме-

ченного не получило развития. Фильм движется по страницам дневника, не останавливаясь даже на самых интересных строчках. Может быть, если бы это был телевизионный сериал, само «чтение» дневника, накопление впечатлений дали бы образу необходимое наполнение: «кинематографическому» фильму в 9 частей не хватило сосредоточенности на главном, проявляющих образы укрупнений. Характерно, что в общей мозаике фильма эпизоды, выявляющие неустроенность личной жизни Антона Стаменова, остались на уровне «оживлений», «утеплений» сюжета, не став дополнительными проявителями характера.

Конечно, тема и центральный характер фильма «Год из одних понедельников» необыкновенно сложны для кинематографического освоения, для воплощения в экранном действии. Однако понимание трудностей не может стать оправданием недостатков. Недаром проблемы создания острой масштабной драматургии современного фильма привлекают сейчас такое активное внимание ведущих болгарских кинематографистов.

В этой связи мне хочется вспомнить еще один хороший фильм XV Варненского фестиваля — «Крыша» (ставить вопрос о проблемах современного развития кинодраматургии на примере плохих фильмов — занятие малопродуктивное). В этом фильме, поставленном Иваном Андоновым по сценарию Кънчо Атанасова, очень достоверно, с тонкостью наблюдений, с высоким мастерством портретных характеристик показана история семьи, которая едва не распалась под натиском яркой, но «грешной» любви. История эта развертывается как некая параллель процесса строительства дома. По ходу экранного действия — так задумано — бытовая комедия перерастает в драму человека, который предает такую любовь, какой он не знал до и, очевидно, никогда не узнает после. Герой фильма возвращается в дом, в семью — и это другой аспект драмы — не только из-за привычной привязанности к жене, но и потому, что в строящийся дом он вложил свои деньги, свой престиж.

Для полнозвучия фильму не хватило, с моей точки зрения, третьего аспекта — и это связано как раз с «недобором» в сфере драматургии.

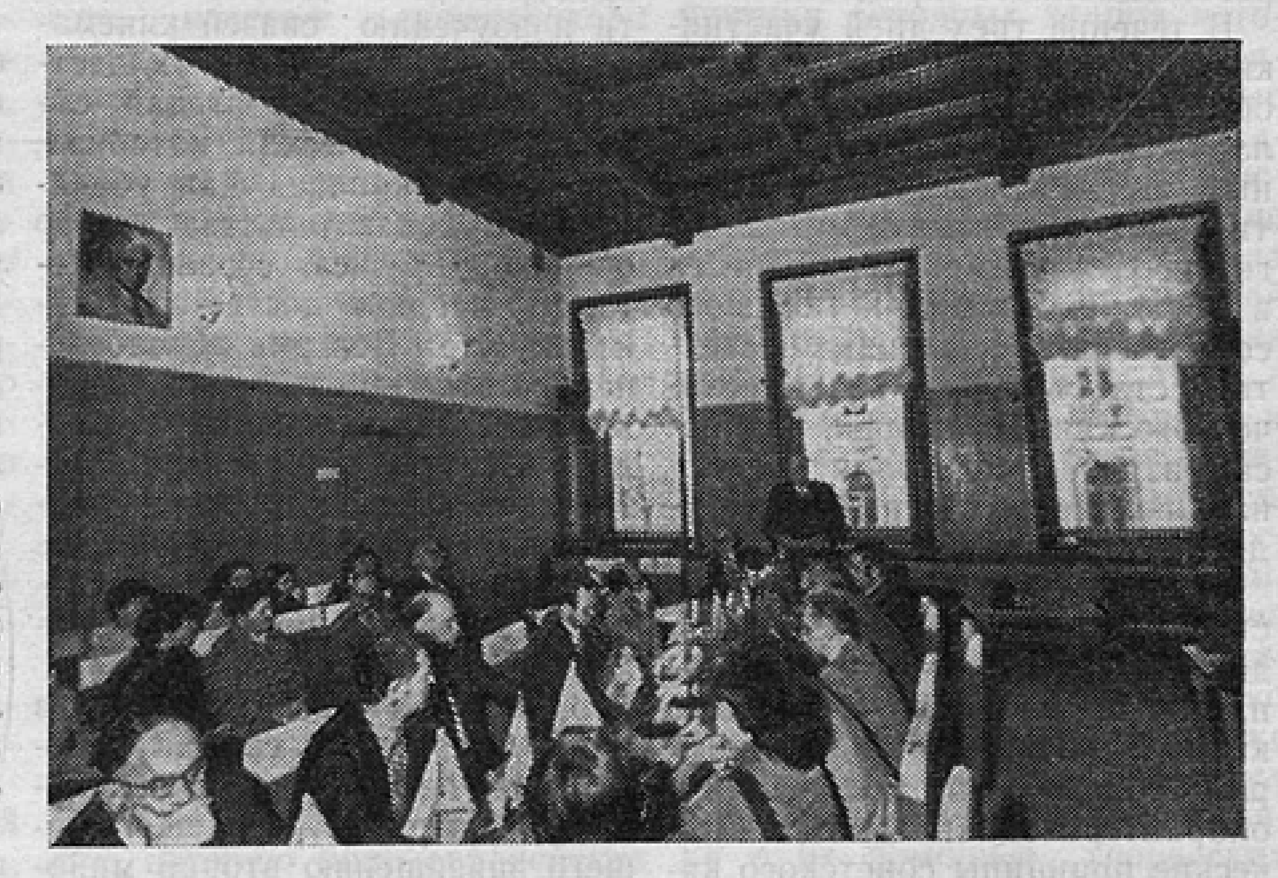
Сосредоточенность фильма на истории семьи и преданной любви, возможная во многих аналогичных случаях, в «Крыше» выглядит как ограниченность экранного действия. Дело в том, что по ходу фильма его герой — шофер автобазы весьма энергично добывает стройматериалы и все необходимое для дома. Действует он по принципу: ты мне — я тебе. По его встречам, переговорам, торгу с какими-то малыми и большими начальниками легко догадаться, что принцип этот распространился широко. Однако же явление в фильме лишь обозначено — не проанализировано соотношение коррупции, нравственной испорченности людей и непорядков в хозяйствовании, которые образуют объективную базу действия упомянутого принципа. А когда явление только обозначается, не соотнесенное с человеческими характерами, нравственным обликом людей, не проанализированное в своих причинно-следственных связях, — перестает действовать та «диалектика поэтического правосудия», которая углубляет понимание изображаемого, его воздействие на зрителя. Фильм «Крыша» лиричен и психологичен. Но ему не хватило пафоса социологического анализа, чтобы событийно обозначенные гримасы жизни переплавились в воздействующие образы.

Сегодня болгарское кино находится в такой полосе развития, когда внутриболгарские и международные дискуссии о достигнутых им победах и допускаемых просчетах ведутся на фоне и в контексте его успехов. Зрелость воплощается не в отдельных фильмах (хорошие фильмы появлялись и раньше, от плохих не застрахован никакой экран), а во всем их потоке, рождающем новые критерии, новое понимание современности искусства. Сложилась национальная культура кино, вобравшая в себя опыт предшествующих лет и десятилетий. Сложились прочные основы для новых продвижений. Зрелость — это соединенность помыслов и чувств художника с помыслами и чувствами народа. Это новый уровень кинематографического выражения социального и национального самосознания народа, такой уровень, который

позволяет народу анализировать свою историю и современное жизнетворчество, исповедоваться и мечтать на языке кинематографа, действенно использовать его умение не только отражать жизнь, но и творить ее. Это в плоть и кровь вошедшее понимание того, что национальная традиция кинематографии может развиваться по-современному, по-социалистически только во взаимодействиях с другими кинематографиями, осваивая и преломляя их опыт, что эстетическая обособленность, духовный изоляционизм неизбежно ведут к увяданию искусства — через самоповторы и превращение органического стиля в стилизацию, через трансформацию манеры в манерность, а главное — через искусственное отделение своего народа от народов, с которыми в реальной-то жизни он каждодневно взаимодействует.

Конференция киноведов социалистических стран

Научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР провел научно-теоретическую конференцию «Проблемы генезиса и истории кино стран социалистического содружества». В работе конференции приняли участие: от Народной Республики Болгарии — Неделчо Милев, Стоян Стоименов; от Венгерской Народной Республики — Шандор Папп, Карой Немеш, Илдико Беркеш, Дьердь Сабо; от Социалистической Республики Вьетнам — Фам Нгок Чыонг, Нго Майн Лан; от Германской Демократической Республики — Кэте Рюлике-Вайлер, Дитер Вольф; от Республики Куба — Хосе Антонио Гонсалес, Роберто Рикко; от Монгольской Народной Республики — Тудейвин Чимид; от Польской Народной Республики — Ежи Коссак, Болеслав Михалек, Войцех Вежевский; от Социалистической Республики Румынии — Валериан Сава, Бужор Рэпяну; от Чехословацкой Социалистической Республики — Иржи Леви, Зденек Штабла, Шеба Шматрала. Участниками конференции были ученые, работающие в НИИТИК Госкино СССР, Всесоюзном государственном институте кинематографии, Институте театра, музыки, телевидения в Ленинграде, Институте искусствоведения и фольклора в Киеве, Институте театра и кино в Киеве, Институте искусствоведения в Ташкенте, видные советские искусствоведы, кинокритики и теоретики кино.



В зале заседаний конференции

Во вступительном слове член коллегии Госкино СССР, директор Научно-исследовательского института теории и истории кино В. Баскаков подчеркнул научное и практическое значение изучения общего и особенного в развитии кинематографии стран социализма и назвал основные аспекты этой комплексной проблемы. «Сегодня киноискусство социалистических государств,— сказал В. Баскаков,— обогащает своими творческими поисками все великое революционное искусство мира, и эти поиски непосредственно связаны с передовыми традициями национальной культуры,

литературы, театра, музыки, фольклора, со своеобразием процессов строительства нового общества. Мы рассчитываем,— отметил далее В. Баскаков,— что эта конференция серьезно обогатит киноведение, теорию и историю кино, ибо феномен социалистического киноискусства является сегодня важным фактором мирового художественного развития, заметным вкладом в культуру человечества, активной силой в борьбе за утверждение самых передовых идеалов времени, активным участником мирового революционного процесса».

В течение трех дней участники конференции заслушали и обсудили более двадцати докладов и сообщений, посвященных фундаментальным теоретическим проблемам, методологии исследования кинопроцесса в странах социалистического содружества, различным аспектам становления социалистического кинематографа, вопросам изучения истории национальных кинематографий государств социализма.

Первым на конференции выступил профессор Р. Юренев с докладом «Методологические проблемы истории советского кино», в котором был выдвинут ряд теоретических положений и охарактеризованы методологические принципы советского киноведения в подходе к исследованию истории многонационального кинематографа нашей страны, а также содержались подробные сведения обобщающего характера, позволяющие судить об имеющихся достижениях, нерешенных задачах и перспективах отечественной науки о кино в области истории киноискусства.

Неделчо Милев остановился в своем сообщении на основных этапах становления болгарского национального кинематографа, подчеркнув, что после свержения фашистского режима в стране в сентябре 1944 года и последовавших революционных преобразований «значение советского киноискусства для болгарской социалистической культуры стало прочным и определяющим», явившись вместе с коренным изменением социальных и государственных условий в Болгарии и уже существовавшими ранее творческими и эстетическими национальными традициями одной из главных предпосылок зарождения болгарского социалистического кино и его быстрого прогресса.

Выступление Кароя Немеша было в основном посвящено роли кино в социалистическом преобразовании действительности и изучению связей кинематографа с явлениями общественной жизни. Привлекая обширный фактический материал, венгерский киновед дал убедительные доказательства своего основного тезиса, согласно которому главные достижения киноискусства Венгрии обусловлены его социалистическим содержанием, стремлением участвовать в формировании социалистической личности, нового человека, чьи мировоззренческие и нравственные позиции отвечают ведущим принципам социализма.

Зденек Штабла, киновед из ЧССР, известный своими работами по истории чехословацкого кино периода, предшествующего завершению второй мировой войны, охарактеризовал в своем докладе предпосылки для возникновения социалистической кинематографии, реально существовавшие в буржуазной Чехословакии, указав, что еще в 20-е годы знакомство с произведениями советского революционного киноискусства сыграло огромную роль в развитии прогрессивных тенденций в чехословацкой кинокритике, определенным образом повлияв и на мышление кинематографистов, впоследствии участвовавших в становлении кино социалистической Чехословакии. «Историческое исследование генезиса социалистического реализма,— сказал Зденек Штабла,— очень важно для нас. Оно представляет собой одну из главных задач создания истории чехословацкого кино, нашего довоенного и послевоенного кинематографа».

С сообщением на тему «О партийности киноискусства социалистического реализма» выступил А. Дубровин. «История кино,— отметил А. Дубровин,— должна помочь осмыслить не только прошлое, но и будущее, помочь понять, как лучше развиваться кинопроцессу дальше. Это будущее — коммунизм, наша партийность — это партийность коммунистическая».

Польский киновед Ежи Коссак в своем выступлении уделил основное внимание вопросу об исследовании взаимодействия кинопроцесса с общественно-политическими и общекультурными процессами, особо выделив главные факторы, оказавшие решительное воздействие на художественное творчество в социалистических странах. Согласно Ежи Коссаку, в число таких факторов включаются: Октябрьская революция и победа народной власти в ряде европейских стран в результате разгрома германского фашизма; классовые изменения в обществе и перемены. сопровождавшие построение нового общества в странах социализма; развитие интернациональных связей между народами социалистического содружества на основе общности идеологии; отображение в социалистическом художественном творчестве философских, мировоззренческих и политических марксистско-ленинских принципов.

Бужор Рэпяну (СРР) в своем сообщении подчеркнул важность обмена опытом между киноведами социалистических стран по методологическим проблемам. «Мы не можем представить себе историю национального социалистического кинематографа,— сказал Бужор Рэпяну,— в отрыве от истории мирового кино, в которой должен быть отмечен и отчетливо

выявлен вклад этого кинематографа...» Далее выступавший остановился на некоторых вопросах изучения кинематографа социалистической Румынии, назвав ряд направлений в исследованиях румынских киноведов.

Искусствовед из ГДР Кэте Рюлике-Вайлер выступила на конференции с докладом, в котором подробно охарактеризовала современный уровень научной работы в области истории и теории кино, проводимой в Германской Демократической Республике. Кэте Рюлике-Вайлер назвала несколько значительных работ по истории киноискусства, выпущенных киноведами ГДР, а также книги, находящиеся в стадии подготовки, и далее остановилась на специфике изучения истории немецкого кино, связанной с общей историей Германии и существованием двух германских государств. По мнению докладчика, исторические исследования по киноискусству не должны в настоящее время игнорировать и телевизионное кино, учитывая массовость телеаудитории и воздействие «малого экрана» на зрителя.

Секретарь Союза кинематографистов СРВ Фам Нгок Чыонг предложил вниманию участников конференции краткий очерк истории кино Вьетнама, одной из самых молодых кинематографий мира, отметившей недавно свое двадцатипятилетие. Указав, что начало развитию вьетнамского национального киноискусства было положено Августовской революцией 1945 года, Фам Нгок Чыонг рассказал об основных этапах становления кинематографии социалистического Вьетнама, происходившего в условиях национально-освободительной борьбы вьетнамского народа и отражения империалистической агрессии, долгие годы препятствовавшей объединению страны. Сегодня кинематографисты Социалистической Республики Вьетнам трудятся в мирных условиях, активно участвуя в социалистической перестройке жизни на Юге страны и дальнейшем упрочении социалистических отношений на Севере Вьетнама, отметил выступавший. Что же касается истории вьетнамского кино, то она, как и многие факты общественной, политической и экономической жизни страны, неоспоримо свидетельствует о плодотворном характере взаимоотношений между вьетнамским народом и народами СССР, других социалистических стран. «С самого начала, — подчеркнул Фам Нгок Чыонг,— тесные отношения, которые существовали между кинематографией Вьетнама и кинематографиями Советского Союза и других социалистических государств, были отношениями между революционными художниками, братьями, стоящими на одной передовой линии, между товарищами, оказывающими друг другу помощь на пути прогресса, вместе создающими искусство кино, высоко несущее прекрасные идеалы нашей эпохи, идеалы социализма и коммунизма».

Киновед Н. Суменов выступил на конференции с сообщением на тему «К вопросу о периодизации кинематографа социалистических стран Европы», предложив делить послевоенную историю кино европейских стран социализма на три этапа: с 1946 (в некоторых странах — с 1949) по 1956 год; с 1956 до конца 60-х годов; с конца 60-х годов до настоящего времени.

Хосе Антонио Гонсалес, посвятивший свой доклад актуальным проблемам кубинской революционной кинематографии, указал, что на Кубе в настоящее время теоретические научные исследования в области киноискусства только начинаются. «Наша исследовательская работа,— сказал Хосе Антонио Гонсалес,— идет по различным направлениям, охватывая отдельные тенденции, проявившиеся в нашем кино за его двадцатилетнюю историю; мы занимаемся историей развития средств художественной выразительности национального киноискусства, обращая особое внимание на те факторы, эстетические, идейные и тематические, которые позволили нашему кино включиться в процесс создания социалистической национальной культуры кубинского народа».

В начале своего доклада монгольский киновед Тудейвин Чимид сообщил собравшимся, что его выступление является одной из первых попыток исторического обобщения опыта кино МНР. Дав подробную характеристику основных этапов истории монгольского кинематографа, проанализировав главные общественно-исторические предпосылки становления киноискусства в стране, которая еще в начале нынешнего века жила в условиях крайней культурной отсталости, и остановившись на вопросе о связях кино МНР с национальной литературой и театром, Тудейвин Чимид сказал: «Самая возможность быстрого возникновения киноискусства в МНР казалась сомнительной, если придерживаться схем обычного генезиса, скажем, европейского. Однако здесь действовал иной комплекс факторов: помощь советских кинематографистов и подготовка с их помощью творческих и технических кадров; мероприятия социалистического государства, продиктованные острейшей необходимостью развития кино в стране и позволившие в кратчайший срок создать материально-техническую базу кинопроизводства; художественные поиски советских мастеров с учетом монгольских социально-исторических условий, намечавшие творческие и теоретические горизонты будущего монгольского киноискусства; развитие молодой национальной культуры». Далее Тудейвин Чимид кратко остановился на основных проблемах, стоящих сегодня перед монгольскими киноведами, занимающи-

мися вопросами теории и истории киноискусства МНР.

С докладами и сообщениями на конференции также выступили: М. Зак, Войцех Вежевский, О. Макаров, Л. Козлов, Дьердь Сабо, Стоян Стоименов, Л. Маматова, Болеслав Михалек, Шеба Шматрала, Валериан Сава.

Конференция киноведов социалистических стран прошла на высоком научном и организационном уровне, в деловой товарищеской обстановке, в духе братского сотрудничества и взаимопонимания.

Выступивший на заключительном заседании заместитель председателя Госкино СССР Л. Мосин высоко оценил результаты этой международной встречи и выразил уверенность, что «плодотворный обмен мнениями и опытом на нынешней конференции послужит добрым началом для комплексного всестороннего исследования феномена социалистического киноискусства».

Виктор Божович

Рене Клер — классик французского кино

Среди режиссеров, определивших вклад Франции в мировое киноискусство, имя Рене Клера стоит на одном из первых мест. Дерзкий новатор — и ревнитель национальных традиций, характерный выразитель французского склада ума, ироничный и поэтический в одно и то же время, легко переходящий от лирических зарисовок к социальной сатире, Рене Клер, ныне достигший своего восьмидесятилетия, принадлежит к числу художников, историческое значение которых признано уже при жизни. Во Франции и за ее пределами, в трудах киноведов и во мнении простых зрителей он представительствует от имени французской культуры. Всегда тщательно продумывающий художественную концепцию своих фильмов, твердо держащий в руках их реализацию, от первого сценарного наброска до последней монтажной склейки, он являет собой яркий пример режиссера — а в т о р а своих произведений, причем автора, проявляющего заботу и об артистическом совершенстве ленты, и о ее доступности широким зрительским массам.

Творчество Рене Клера знают и ценят в нашей стране. Зрители старшего поколения помнят о ярком впечатлении, которое произвели его фильмы 30-х годов — «Под крышами Парижа» и «Последний миллиардер»; после войны эти воспоминания были подкреплены новыми картинами, появившимися на советских экранах, такими, как «Большие маневры», «Порт де Лила» [1], «Все золото мира»...

Не будет преувеличением сказать, что киноискусство уже создало свою классику. Лучшие произведения Рене Клера к такой кинематографической классике несомненно принадлежат.

●

Будущий автор фильмов «Под крышами Парижа» и «Большие маневры» пришел в кино в начале 20-х годов, когда молодое поколение художественной интеллигенции стало проявлять повышенный интерес к новому искусству. Он принадлежал к тем «блудным детям» буржуазного класса, которые, отказавшись от привычных взглядов и признанных в их социальной среде норм, пленились новаторством кинематографа и его близостью к запросам широких демократических слоев общества. В первой четверти нашего века увлечение «седьмым искусством» пришло на смену долгое время господствовавшему в культурных кругах пренебрежению к кино как к плебейскому зрелищу. В столь резком изменении взглядов решающую роль сыграла Великая Октябрьская социали-

[1] В советском прокате — «На окраине Парижа». — *Ред.*

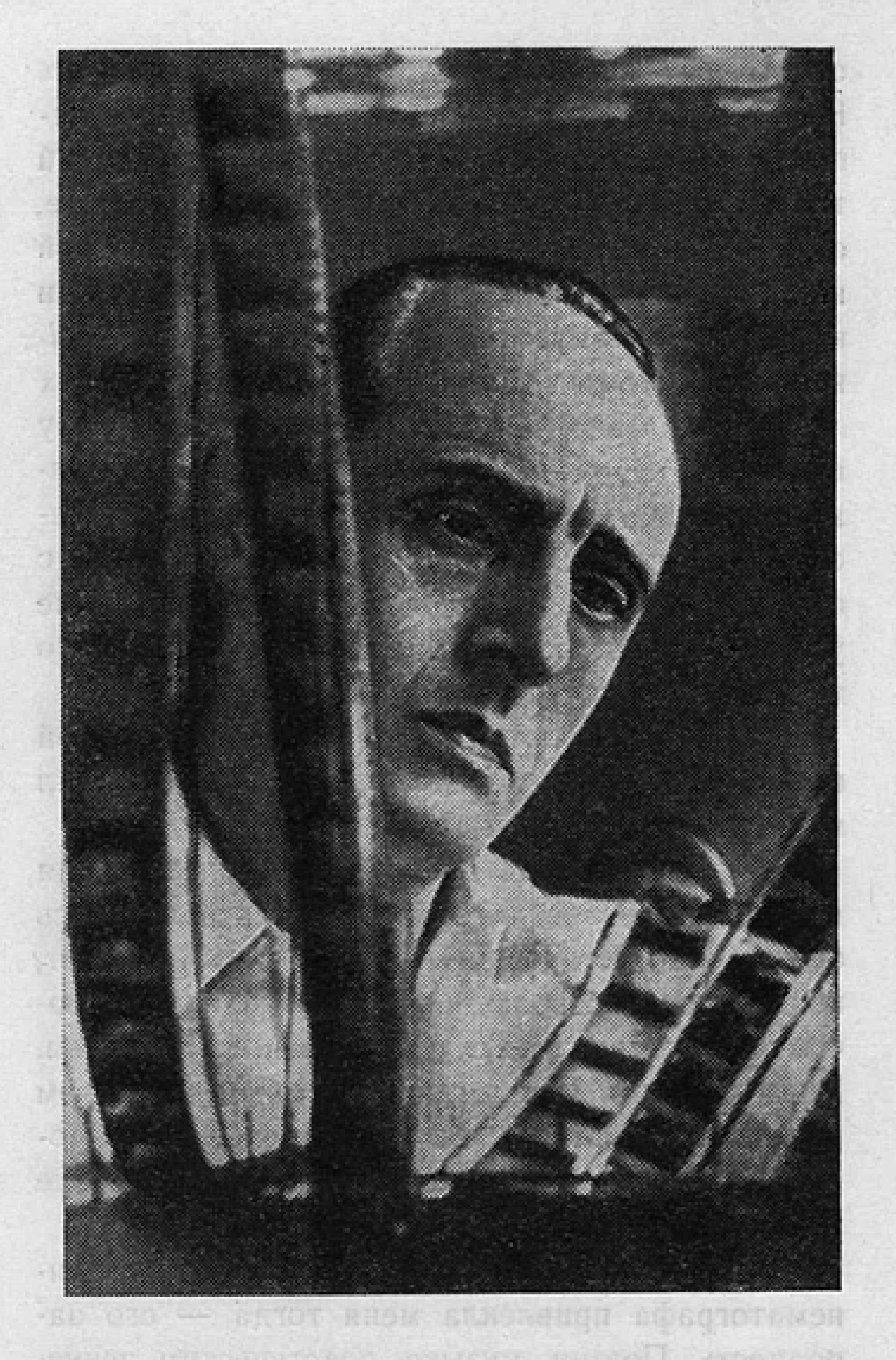
стическая революция, разбившая старые привычки и представления, поколебавшая самые основы буржуазного образа жизни и буржуазного сознания.

Огромное значение для духовного формирования поколения, к которому принадлежал и Рене Шомет (впоследствии прославившийся под именем Рене Клер) имел и опыт войны.

Рене Клер родился 11 ноября 1898 года. В августе 1914, когда во Франции объявили всеобщую мобилизацию, будущему режиссеру было неполных шестнадцать лет и ему еще предстояло закончить последний класс аристократического лицея, где он был одним из лучших учеников. Он легко слагал стихи, блистал во французском сочинении и был твердо убежден, что его ожидает литературное поприще. Но после начала военных действий, среди растущей тревоги, в Париже, где вскоре стала слышна канонада битвы на Марне, Рене было не до литературы, особено после того, как ушли на фронт отец и старший брат. Истек первый, а затем и второй год войны. Сделав попытку записаться в действующую армию добровольцем, но отведенный врачебной комиссией, Рене Шомет нашел способ отправиться на фронт в качестве санитара.

Он попал на передовую как раз в тот момент, когда французское командование предприняло в 1917 году плохо подготовленное наступление, повлекшее за собой огромные человеческие жертвы и солдатские бунты. Известия о революции в России еще больше разжигали недовольство в армии. Целые полки отказывались повиноваться. Командование ответило массовыми расстрелами. Кровь и страдания, ощущение жестокой бессмысленности происходящего — все это обрушилось на восемнадцатилетнего Рене, который ни физически, ни морально не был подготовлен к подобным испытаниям. Через несколько месяцев его эвакуируют в госпиталь с искривлением позвоночника, в состоянии тяжелой нервной депрессии.

«Это был, — признавался много лет спустя Рене Клер, — самый жестокий удар в моей жизни. Столкновение с реальностью сразу сделало



меня взрослым. Оно открыло мне человека. До этого я думал только о себе» [2].

Вернувшись в Париж, Рене Шомет присутствует 14 июля 1919 года на первом послевоенном праздновании Дня взятия Бастилии, отмеченном военным парадом и народным гуляньем в атмосфере необычайного ликования. Но молодого поэта преследуют воспоминания о друге, погибшем на войне:

Мой убитый товарищ лежал
Вдоль всех Елисейских Полей,
Двадцать тысяч солдат прошли по нему,
И, ликуя, кричала толпа [3].

Между тем создавалось впечатление, что послевоенный Париж старался поскорее забыть

---

[2] Charensol, Georges, et Régent, Roger. René Clair un Maître de cinéma. Paris, 1952. p. 25.
[3] Перевод автора статьи. — *Ред.*

о тяжелых впечатлениях недавнего прошлого. Начался невиданный расцвет зрелищных предприятий и увеселений. Жадная до развлечений толпа осаждала театры, мюзик-холлы, кабаре, а также — кинозалы, где с утра до поздней ночи на магическом полотне экрана мелькали кадры из французских кинороманов, из американских «комических» из приключенских лент. Появление Чаплина открыло Рене Клеру глаза на огромные возможности кино. Занимаясь журналистикой, вращаясь в артистических кругах, он не мог не соприкоснуться с кинематографом. А соприкоснувшись, не мог не увлечься этим новым видом художественного творчества.

Сорок лет спустя, уже на склоне блестящей карьеры, он следующим образом анализировал причины своего прихода в кино:

«Я пришел в кино давно, в эпоху, когда для некоторых из нас литература и театр казались безнадежно устаревшими, в тот самый момент, когда слово «революция» представлялось ключом к решению всех художественных проблем. Кино казалось мне тогда тем новым средством выражения, которое было наименее скомпрометировано в прошлом,— словом, наиболее революционным.

И еще одна отличительная особенность кинематографа привлекла меня тогда — его народность. Поэзии, музыке, пластическим искусствам грозило превратиться в область, доступ в которую был возможен только через все более суживающиеся двери» [4].

Первые шаги на экране Клер сделал в качестве актера — сначала в фильме-балете «Лилия жизни» (где он играл волшебного принца), затем в картинах Фейада и Протазанова (тогда работавшего во Франции). По свидетельству современника, Рене Клер «был красив, строен, изыскан и играл в стиле романтических героев итальянской школы» [5]. Однако довольно скоро молодой актер понял, что его место — по другую сторону камеры.

Думается, обращение начинающего режиссера к кинокомедии было во многом предопределено все тем же стремлением — работать в жанре, особенно любимом широкими слоями зрителей, в жанре, где блистал несравненный Чарли Чаплин. Однако при всем своем восхищении американской комической школой, Рене Клер, видимо, уже тогда понимал, что необходимо искать собственный путь, опираясь на традиции французского искусства.

Что же представляли собой фильмы, с которых он начал свой путь режиссера?

●

...Под действием магических лучей в Париже остановилась жизнь: неподвижно застыли на улицах машины и пешеходы, в ресторане клиенты заснули, держа в руках бокалы с вином; самоубийца на мосту, почтенный буржуа у ног своей любовницы, вор, убегающий от полицейского,— все сохраняют позу, в которой они были застигнуты таинственным облучением. В заснувшем городе бодрствуют только радиотехник, находившийся на самой верхушке Эйфелевой башни, да группа пассажиров, только что прилетевшая самолетом. Они делают все, что им заблагорассудится: заходят в рестораны, едят, пьют, забирают все, что понравится, набивают карманы деньгами и драгоценностями — и со всей добычей удаляются на Эйфелеву башню (опасаясь, как бы на них тоже не начали действовать усыпляющие лучи). Там они играют в карты, а выигранные деньги за ненадобностью пускают по ветру с трехсотметровой высоты, ухаживают за единственной женщиной, оказавшейся в их компании, дерутся, мирятся и, наконец, убеждаются, что жить таким образом очень скучно. Но тут им становится известно, где скрывается ученый, усыпивший Париж. Им удается заставить его разбудить город. Все возвращается в обычную колею: люди едят и пьют, пешеходы ходят по улицам, бродяги подбирают окурки (с удивлением обнаруживая валяющиеся то там, то здесь стофранковые банкноты), влюбленные целуются, вор убегает от полицейского... («Париж уснул», 1923).

...Преуспевающий молодой — политический деятель, впав в меланхолию от любовной неудачи, соглашается подвергнуться рискован-

---

[4] Рене Клер. Предисловие к книге: А. Брагинский. Рене Клер. М., «Искусство», 1962, стр. 5—6.

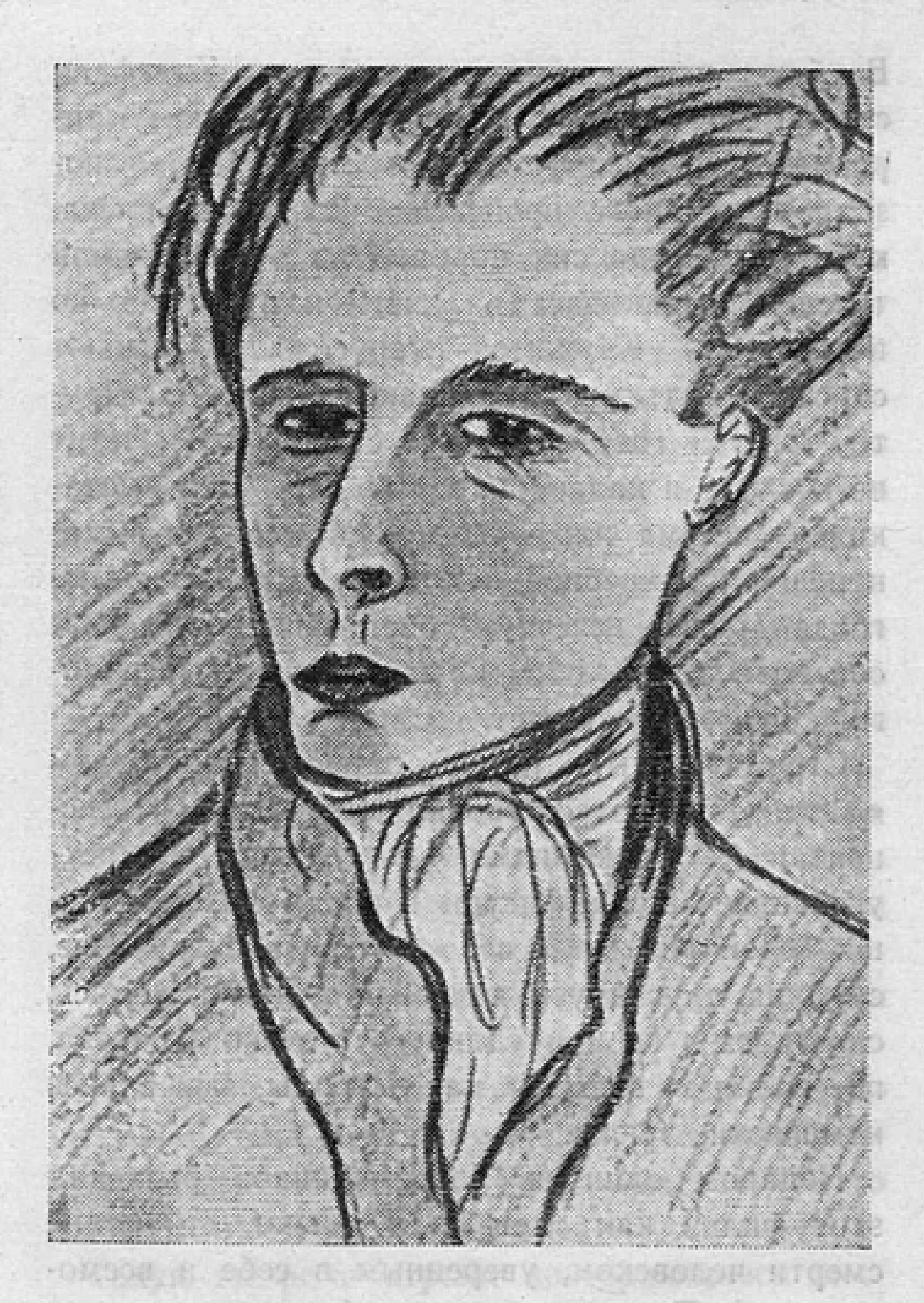
[5] Свидетельство Робера Флорея. Цит. в: Lacassin, Francis, Louis Feeillade, Paris, 1964, p. 161.

ному эксперименту: врач-гипнотизер, погрузив его в летаргическое состояние, позволяет его духу на время покинуть бренное тело. Превратившись таким образом в призрак, герой путешествует по Парижу, вмешивается в дела реальных людей, обнаруживает, что любимая им девушка и не думала ему изменять, но стала жертвой гнусной интриги. Разоблачив злодея, герой собирается вернуться в свою материальную оболочку, но с ужасом узнает, что врач арестован по обвинению в убийстве, а обнаруженное в его доме бездыханное тело вот-вот будет подвергнуто медицинскому вскрытию. Все же в последнее мгновение герою удается благополучно материализоваться, и теперь уже ничто не может помешать его счастливому браку («Призрак Мулен-Ружа», 1925).

...Чрезмерная застенчивость мешает влюбленному молодому клерку добиться взаимности. Он засыпает и во сне переживает невероятные приключения, возвращающие ему веру в собственные силы. Пробудившись, он повергает в прах соперников и завоевывает сердце любимой девушки («Воображаемое путешествие», 1925).

Даже беглое изложение сюжетов первых фильмов Рене Клера позволяет подметить нечто общее, и прежде всего — свободный полет воображения. Своим героям режиссер дает возможность ускользнуть из тягостного царства буржуазной обыденности. Осуществляется это освобождение посредством юмора и фантазии. Опираясь на опыт Жоржа Мельеса, этого первого «волшебника экрана», Клер использует всякого рода фантастические превращения. В «Воображаемом путешествии» герою достаточно перецеловать уродливых колдуний, чтобы они преобразились в прекрасных фей. Сам герой превращен злой волшебницей в бульдога, а затем вновь обретает человеческий облик. От гильотины его спасает ожившая фигура Чарли Чаплина из кабинета восковых фигур. В дальнейшем всякого рода превращения и подмены станут у Рене Клера принципом комедийной организации материала.

Легкость, веселая беспечность возникают в фильме молодого режиссера не потому, что он игнорирует сложности реальной жизни, но в



Рене Клер. Автопортрет. 1917 г.

силу того, что он знает, как необходим его современникам урок бодрости и оптимизма. Весело и темпераментно он развертывает в своей короткометражке «Антракт» (1924) бурлескный эпизод мнимых похорон.

В черный катафалк с гробом запряжен... верблюд! Катафалк украшен выпеченными из теста венками, которые убитые горем родственники жуют с печальным видом. Из дома одна за другой выходят дамы в трауре. Они пытаются принять патетически скорбную позу, но налетающий порыв ветра задирает им юбки, заставляет их поспешно ретироваться. Похоронная процессия трогается в путь. Сначала все движутся очень медленно, как бы плывут по воздуху (эффект ускоренной съемки), затем их движения все убыстряются и переходят в дикий аллюр (замедленная съемка).

Верблюд исчезает неизвестно куда Катафалк сам по себе мчится с бешеной скоростью по опрокидывающимся улицам, оставив далеко позади похоронную процессию. Безногий калека, которого мы до сих пор видели в инвалидной тележке, вскакивает на ноги и пускается во всю прыть. Кружится карусель. Мелькают спуски и подъемы «американских гор». На крутом вираже гроб срывается с катафалка, летит по воздуху и падает на землю. Из гроба выскакивает весьма жизнерадостный мертвец и мановением волшебной палочки заставляет одного за другим исчезнуть обступивших его персонажей. Затем, обратив палочку против самого себя, тоже исчезает.

Стремительный и все нарастающий ритм «Антракта» соответствовал характеру его эксцентрического комизма. В светлом четырехугольнике экрана фигуры и предметы, утратившие свой реальный вес и реальное значение, сменяли друг друга, исчезали и возвращались, сплетаясь в па причудливого и легкого балета, где время от времени, как петарды, взрывались комические трюки.

Недаром один из современников расценил этот фильм как «призыв к жизни, отрицание смерти человеком, уверенным в себе и всемогущим»[6]. Применительно к «Антракту» в этих словах позволительно усмотреть некоторое преувеличение, но они безусловно справедливы, если видеть в них предвосхищение пафоса последующего творчества Клера.

Впоследствии, не без участия самого Рене Клера, возникнет легенда о нем как о режиссере головном, рассудочном, вычисляющем свои фильмы с хронометром в руках. Но хронометр нужен и музыканту и танцору — подлинному артисту он не мешает, а помогает выразить свое внутреннее состояние посредством четких ритмов. А в 20-е годы стремление к завершенной, отчеканенной, артистической форме было знамением времени.

Жорж Шарансоль, подружившийся с Рене Клером еще в те далекие годы, так пишет о связи между человеческими качествами режиссера и характером его художественного творчества:

«В непрерывной борьбе, которую ведут в нем чувствительность и ум, последний всегда одерживает победу, ибо Рене Клер хорошо знает, что должен опасаться своей нервной возбудимости. Часто говорят о его «сухости», не понимая, что это его способ защищаться от внешнего мира. Он думает, что правила всегда должны контролировать эмоции, отсюда его склонность к точности, к безошибочной детали, безупречному распорядку, проявляющаяся и в жизни и в искусстве. Здесь нет никакого противоречия: его стремление к порядку выражает реакцию против характера, непроизвольно влекущего его к романтизму; Стендаль, Нерваль, Готье принадлежат к числу тех, кому он поклоняется»[7].

Добавим, что высокая гуманитарная культура не мешает Рене Клеру постоянно помнить о демократической природе кинематографа, выступившего как наследник и продолжатель традиций народного искусства, площадного представления...

●

«Соломенная шляпка» (1927), где талант Рене Клера впервые достиг зрелости, представляет собой экранизацию одноименного водевиля Эжена Лабиша.

На водевиль нередко смотрят как на жанр сугубо буржуазный. Вряд ли такое отношение справедливо. Напомним в этой связи о проницательном суждении Герцена:

«Страсть к шутке, к веселости, к каламбуру составляет один из существенных и прекрасных элементов французского характера; ей отвечает на сцене водевиль. Водевиль такое же народное произведение французов, как трансцендентальный идеализм немцев»[8].

У Лабиша Клер нашел то, что соответствовало его художественным потребностям — комизм, основанный не столько на словах, сколько на ритме действия и сценических положениях. Успех здесь зависит не от остроумия диа-

---

[6] Высказывание Робера Десно. Приведено в: «Avant-scène. Cinéma», 1968, № 86, p. 7.

[7] Charensol, Georges, et Régent, Roger. Op. cit., p. 45.

[8] А. И. Герцен. Сочинения в 9-ти томах, М. Гослитиздат, 1956, т. 3, стр. 38.

лога, а от темпа реплик. Лабиш не прибегает к комедийным преувеличениям, гиперболам. Скорее, наоборот: его персонажи кажутся миниатюрными, они суетятся, бегают по крошечной сцене, которая, пожалуй, уместится у вас на ладони. Отсюда и комический эффект, производимый его героями: такие крохотные, и физически и морально, а ведь как озабочены, серьезны, исполнены сознания собственной значительности, как уверены, что их мирок — это не то что лучший из миров, а вообще единственно возможный!

Это суетливое, мельтешащее движение Рене Клер перевел в кинематографические ритмы, причем, в отличие от «Антракта», без помощи таких условных приемов, как рапид и замедленная съемка. Все определялось внутренним темпом — темпом жизни персонажей, характером их реакций. Комизм фильма возникает не от того, что кто-то извне деформирует изображение, а потому, что персонажи-лилипуты действуют и реагируют естественным для них образом.

Все происходящее с молодым состоятельным буржуа Фадинаром в день его свадьбы воспринимается им весьма драматически. Казалось бы, экая важность, если его лошадь, на минуту оставленная без присмотра в Булонском лесу, сжевала висевшую на кусте соломенную шляпку некой дамы? Но гибель головного убора повергает даму в отчаяние: ведь если она вернется домой без шляпки, ревнивый муж заподозрит ее в предосудительном поведении — для чего имеются все основания. Попытка героя сбежать успеха не имеет: дама в сопровождении своего возлюбленного — офицера является на квартиру Фадинара, где то и дело падает в обморок, в то время как офицер под страхом смерти требует, чтобы немедленно, тотчас же была доставлена новая, точно такая же шляпка из итальянской соломки. Тут как раз появляется свадебный кортеж: невеста в сопровождении своего отца и целой толпы родственников.

Дальнейшее действие строится на том, что жених, лишенный возможности что-либо объяснить, мечется по Парижу в поисках шляпки, возбуждая подозрения и негодование будущих родственников. В последний момент нужная шляпка обнаруживается: еще утром она была принесена невесте в подарок глухим дядюшкой Везине. Все заканчивается ко всеобщему удовольствию, ибо в течение этого безумного дня, на ходу, на бегу свадьба все-таки была сыграна со всеми подобающими церемониями.

В «Соломенной шляпке» режиссер, не отказываясь от комических трюков, все большее внимание уделяет жизненному наблюдению. Создается впечатление, что он ничего не делает, ничего не подстраивает, а просто смотрит на своих персонажей со стороны и чуть-чуть сверху (кстати, именно так направлен чаще всего объектив кинокамеры).

Рене Клер не прибегает к карикатурным преувеличениям. Но он подмечает в персонаже какую-нибудь смешную черточку, а затем незаметно удаляет все остальное, так что действующее лицо в конечном счете сводится к своему галстуку или к слишком узким ботинкам. Прием этот заимствован у Лабиша, но режиссер пользуется им с редкой изобретательностью и блеском. Порой предмет у него совершенно подменяет человека.

Такую же роль играют повторяющиеся жесты: офицер все время сжимает кулаки и выпячивает грудь; его дама непрерывно падает в обморок; Фадинар бежит, кланяясь и расточая улыбки; лакей открывает двери в самый неподходящий момент; дядюшка Везине встряхивает засорившуюся слуховую трубку и т. д.

От многократного повторения обыденные жесты утрачивают свой практический смысл, становятся пустыми и легкими, приобретают условное значение танцевальных па. Бытовые комические эпизоды разыгрываются, как сцены из балета.

Комедийный мотив погони за убегающим предметом, столь широко распространенный в первые годы существования кино, еще раньше охотно использовался в водевилях. Ведь что такое «Соломенная шляпка» Лабиша как не всеобщий бег по кругу: Фадинар гонится за убегающей шляпкой, свадебный поезд — за Фадинаром, господин Бопертюи — за своей женой, Фадинар — за господином Бопертюи и т. д.

В этом хороводе, где все бегут друг за другом, действующие лица в конце концов сами перестают понимать, кто за кем гонится, преследуемые и преследователи меняются местами. Театральные приемы Лабиша Рене Клер реализовал кинематографически, во много раз усилив эффект их воздействия. Погоня вовлекает в свой ритм не только людей, но и предметы: кажется, что дома, улицы, деревья, прохожие, извозчики — все, что запечатлено в кадрах, сорвалось со своих мест, закружилось в веселой пляске, где разные вещи меняются местами, играют в смысловые перевертыши и зрительную чехарду.

Немые фильмы, сделанные Рене Клером после «Соломенной шляпки» (документальный репортаж об Эйфелевой башне и водевиль «Двое робких» по Лабишу), не добавили ничего существенного к кругу его тем и характеру комизма. Новый этап в творчестве режиссера наступил в 1930 году и был связан как с приходом в кино звука, так и с общим изменением социально-исторической ситуации.

●

Вторжение звука (к которому Рене Клер, подобно многим, сначала отнесся недоверчиво) не разрушило экранный мир его фильмов, но неприметно преобразило его. Приход звукового кино наложился на более глубокие процессы, происходившие в различных видах искусства. Выразилось это прежде всего в усилении реалистических тенденций, в стремлении изображать жизнь в ее социальной и психологической конкретности. Мировой экономический кризис, угроза фашизма, обострение классовых противоречий и подъем демократического антифашистского движения — все это поставило художников, осознавших свою гражданскую ответственность, перед необходимостью занять четкую идейную позицию, ответить на вопрос, сформулированный Горьким: «С кем вы, мастера культуры?»

«Под крышами Парижа» (1930) стоит на грани между «танцующими», артистическими 20-ми и грозовыми 30-ми годами — на грани между прошлым и будущим, между воспоминанием об уходящем дне и ожиданием того, что принесет с собой тревожное завтра. Мир простых чувств, сентиментальных и поэтических переживаний, теперь предстает как смутное впечатление прошлого и как несбыточная мечта.

Действие фильма происходит в парижском предместье, среди людей неопределенных занятий, где полуголодная богема соприкасается с миром воров, апашей и девушек, для которых легкая любовь еще не стала профессией. Французские литераторы и художники любили изображать эту среду в романтических, идиллических, а иногда устрашающих тонах, выражая таким образом свой протест против фальши, застоя и пошлости буржуазного общества. Добропорядочные, законопослушные, почтенные граждане не интересовали их, или если интересовали, то как предмет насмешки и сатиры. Но поэты нуждались в поэзии, и чтобы найти ее, они смещали центр своего зрения к окраинам общества, где, как им казалось, еще сохранились сферы жизни, не подвластные регламентирующему и омертвляющему воздействию буржуазных отношений.

В поисках поэзии Рене Клер тоже отправился на окраины Парижа, на окраины социальной жизни, надеясь найти там людей, свободных от общества. Однако ему пришлось убедиться, что эта свобода — мнимая. С насмешкой, подчас язвительной, показывает режиссер призрачную жизнь тех, кто следует установлениям и нормам буржуазного общества, и с любовной иронией — тех, кого общество вытеснило на окраины, кто живет иллюзией личной независимости и свободы.

Обыденные и вместе с тем ирреальные городские пейзажи в картине залиты мягким светом и окутаны нежными сумерками. Узкие улочки между фасадами старых домов манят к прогулкам и приключениям. От островерхих черепичных крыш и труб камера спускается вниз медленным и плавным движением, как ныряльщик, погружающийся в прозрачную воду, чтобы рассмотреть причудливую жизнь обитателей дна. Панорама крыш возникнет еще не раз, как зрительный лейтмотив фильма и клеровского творчества вообще. Этот взгляд сверху — каким разным смыслом может он наполняться от фильма к фильму! Только что

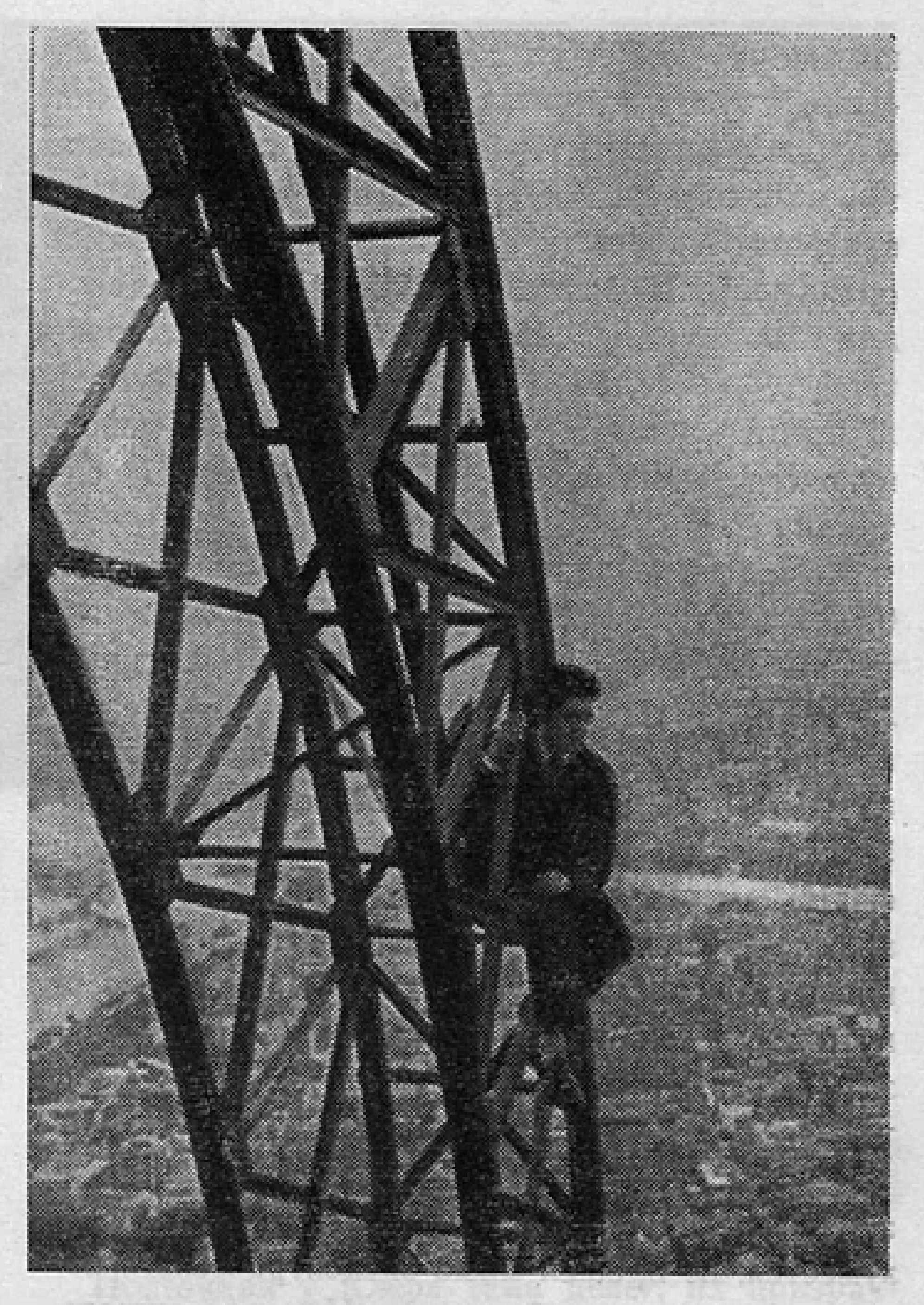
(в «Соломенной шляпке») он выражал превосходство великана над лилипутами, человека над марионетками. И вот — все меняется: теперь это взгляд взрослого, наблюдающего наивные и трогательные игры детей, созерцающего мир, в котором он жил, казалось бы, еще совсем недавно и в который ему уже нет возврата. Чувство превосходства смешивается с грустью, насмешка — с нежностью.

Да, конечно, в этом фильме есть некая бесплотность, вообще характерная для экранного мира Рене Клера. В данном случае — это бесплотность мечты и воспоминания. Здесь предметы имеют значение не сами по себе, а благодаря той поэтической атмосфере, которая их окружает. В фильме Клера все воссоздано фантазией режиссера, его влюбленной памятью. Ведь и дети не знают, что живут в волшебном мире: потом, когда они вырастут, этот мир сказочно преобразится в их воспоминаниях.

Итак, Рене Клер рассказал подчеркнуто немудреную историю, в которой участвовали ставшие к тому времени традиционными персонажи городского фольклора,— историю о том, как на парижских улицах зарождается, расцветает, а потом увядает любовь. Лента «Под крышами Парижа» рождена парижской уличной песней, и эта преемственность проявляется в сюжете, эмоциональной атмосфере, типаже и уж конечно — в характере использованных музыкальных мелодий.

В любовном соперничестве из-за податливой и своевольной Полы сталкиваются уличный певец Альбер и предводитель бандитской шайки Деде. Это основная линия сюжета, с которой переплетаются две другие, тоже весьма существенные для развития действия и обрисовки характеров: взаимоотношения Альбера с его другом Луи и злоключения незадачливого вора Билля, из-за которого Альбер попадает в каталажку. В конце концов, когда герой, казалось бы, преодолел все препятствия и может жениться на Поле, открывается, что она любит не его, а Луи.

Роли действующих лиц распределены заранее, и мы знаем, что каждый будет действовать в соответствии со своим амплуа. Зрителю



«Париж уснул»

предложена четкая традиционная канва, по которой на его глазах режиссер будет вышивать узоры своей комедии. Нас приглашают полюбоваться изящным фокусом — посмотреть, как из маленькой коробочки возникнет игрушечный мир. И мы снисходительно соглашаемся принять участие в этой милой, хотя и несерьезной игре. Как вдруг оказывается, что объектом фокуса стали мы сами. В какой-то момент мы замечаем, что сами сидим в коробочке, сами разгуливаем по улицам игрушечного города, рядом с персонажами, которые стали одного с нами роста, среди декораций, превратившихся в настоящие дома.

Как уже отмечалось выше, Рене Клер первоначально находился под большим впечатлением от американских комических лент. Одна-

ко уже в 1924 году, после появления фильма «Париж уснул» критик Рене Бизе, отмечая «глубоко французские качества» первой работы молодого режиссера, писал: «В то время как Мак Сеннетт (знаменитый основатель американской комической школы. — *В. Б.*) доводит юмор до крайности, Рене Клер с характерным для нас чувством иронии умеет передать легкими штрихами комизм действующего лица или парадоксальность ситуации»[9].

Эксцентрика ранних американских фильмов была связана с англо-саксонской комедийной традицией, с ее агрессивным (или смягченным до парадокса) вызовом окружающей реальности, неприятием ее законов и норм. Нельзя не вспомнить широко известное высказывание В. И. Ленина об «эксцентризме» как особой форме театрального искусства: «Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а — интересно!»[10].

Клер, начинавший свой творческий путь в атмосфере идейного и эстетического бунта, разумеется, не прошел мимо эксцентрического комизма американской школы. Но внес существенные коррективы, исходя из собственного темперамента и художественной культуры. Алогизм и абсурд он подчинил контролю разума, эксцентрику заменил юмором, окрашенным в лирические тона.

Юмор пропитывает фильм, как живая вода, которой режиссер окропил свой искусственный мир. Смех возникает как аккомпанемент лирическому сопереживанию, как следствие радостного удивления: ненастоящее, игрушечное, придуманное оказалось живым, трепетным, одухотворенным. Из шляпы фокусника, вместе с пестрыми лентами и ворохом искусственных цветов, вылетела поэзия.

Чаплиновская тема Давида и Голиафа, ранее решавшаяся американским комиком в формах эксцентриады, у Клера в картине «Под крышами Парижа» приближается к звучанию, характерному для 30—40-х годов. «Маленький человек», Альбер, если он хочет защитить свою любовь и свое человеческое достоинство, должен противостоять грубой силе бандита Деде и всей его шайке. Драматической кульминацией фильма является момент, когда Альбер, предупрежденный о возможных последствиях своего поступка, на глазах у всех приглашает Полу на вальс. Наивная и упоительная мелодия аккордеона словно несет и качает их вместе с другими парами под внимательными и недобрыми взглядами апаша и его дружков... Этот кружащий голову вальс предшествует поножовщине. Беззащитный человек перед лицом окружившей его банды, где-то на окраине, под тусклым фонарем, холодный блеск ножа — еще немного и сцена приобретет зловещее звучание. Но режиссер проворным, может быть, чуть судорожным движением хватает волшебную палочку смеха и спешит на выручку. Крошечный, не длиннее мизинца, перочинный ножик, который извлекает из кармана Альбер, придает происходящему комический вид.

Старомодные бандиты, еще соблюдающие свой «кодекс чести», не решаются поднять руку на безоружного. Неубедительно? А ирония на что? Вы разве забыли, что перед вами не реальные уголовники, а персонажи городского фольклора? Так что не сомневайтесь: герой выйдет из переделки целым и невредимым и, что еще важнее, утвердившим свое человеческое достоинство.

●

Интерес к поэтически переосмысленной жизни «маленьких людей» Рене Клер сохранил и в своих последующих работах. В 30-е годы в его творчестве наступил исключительно плодотворный период. С 1930 по 1932 год созданы: «Под крышами Парижа», «Миллион», «Свободу нам!», «14 июля», а в 1934 — «Последний миллиардер». Более непосредственный контакт с реальностью дал дополнительный импульс фантазии режиссера. Международный успех фильма «Под крышами Парижа» укрепил его престиж в глазах продюсеров и обеспечил от-

---

[9] Цит. по: Charensol, Georges, et Régent, Roger. Op. cit., p. 69.

[10] В. И. Ленин. «О литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1957, стр. 566.

«Антракт»



носительную творческую свободу. Постепенно в его картинах становятся все отчетливее социально-критические, антибуржуазные мотивы. На страницах «Юманите» Клер прямо заявил, что существующая во Франции экономическая и политическая система «не соответствует больше нуждам нашей эпохи и должна быть изменена» [11].

Тогда же в творчестве Рене Клера выявились две основные линии, часто переплетающиеся между собой: сатирическая и лирико-поэтическая. Вторая преобладает в таких фильмах, как «Миллион» и «14 июля», повествующих о жизни и приключениях «маленьких людей». Первая, сатирическая, в полной мере проявилась в «Последнем миллиардере».

В «Миллионе» рассказывается о жизни художника Мишеля, представителя полунищей богемы, который совершенно случайно выиграл миллион франков по лотерейному билету. Но вот беда: билет лежит в кармане пиджака, а пиджак украден. Дальнейшее очень напоминает погоню за соломенной шляпкой, только теперь речь идет о драгоценном пиджаке. Классическим примером клеровского стиля является эпизод, где кредиторы гонятся за Мишелем, а полицейские за вором и где в конце концов все так перепутывается, что и преследуемые и преследователи перестают понимать, кто кого ловит и кто от кого удирает.

Вновь обратившись к экранизации водевиля, Рене Клер теперь использует возможности музыки и звука. Однако, в отличие от иронически-отстраненного взгляда на персонажей «Соломенной шляпки», авторское отношение к героям «Миллиона» окрашивается в сочувственные, лирические тона.

Постоянная у Клера тема денег, их призрачной и все же порабощающей власти над людьми выступает в «Миллионе» как едва ли не главная. В фильме высмеиваются буржуазные представления, согласно которым ценность человека определяется размерами его банковского вклада. Если у Мишеля в кармане и вправду миллион, кредиторы откупорят в его честь шампанское, произнесут речь и сыграют «Марсельезу». Нет миллиона — нет ни кредита, ни почестей! Тогда он негодяй, вор, «артист», за которым надо снова начать охоту. И только верная подружка Мишеля Беатриса любит его таким, каков он есть, независимо от богатства. Да еще папаша Тюлип, глава воровской шайки, ставит слово чести выше меркантильного интереса.

Сатирическая направленность в творчестве Рене Клера связана с раскрытием бездушия, мелочности, нелепости капиталистических отношений и буржуазного образа мыслей. Поэти-

[11] Рене Клер. Размышления о киноискусстве. М., «Искусство», 1958, стр. 149.

ческая — с ощущением, что эти отношения и представления не покрывают собой весь мир и всю жизнь человека.

Постоянная для режиссера тема бегства означает возвращение его героев к их подлинной человеческой сущности. Свой взгляд на мир Рене Клер выразил в нарочито наивных и не лишенных самоиронии куплетах, которые распевают на веселый мотив Жоржа Орика герои фильма «Свободу нам!»:

Зачем нам жизнь без солнца и свободы,
Если в тюрьму она превращена,
Когда кругом конторы да заводы,
Запреты, ложь — и грош всему цена!
Не мешкай, друг, не жди напрасно!
Сама свобода нас в путь зовет.
С такой подружкой — жизнь прекрасна!
И свежий ветер нас в поле ждет[12]

Столь частый в предместьях промышленного города контраст между дымящимися заводскими трубами и зеленым пустырем, поросшим травой и неприхотливыми цветами, стал исходным пластическим образом, определившим замысел картины. Недаром Клер часто повторял, что кинематографическая идея должна быть наглядна, что фильм вырастает из зрительного впечатления.

Итак, бродяга Эмиль, только что выпущенный из тюрьмы, лежит на траве, греется на солнышке и сквозь полудрему слушает, как беленькие цветы-граммофончики тоненькими голосами напевают ему песенку о свободе. Вдруг тень двух жандармов падает на разнежившегося бродягу. Музыка цветов замолкает. «Ты не работаешь, значит, ты преступник»,— грозно провозглашают жандармы, хватают Эмиля и тащат в каталажку. Он только и успевает, что сорвать цветок-граммофончик и вставить его в петлицу своего замызганного пиджака.

И вот мы уже видим нашего героя в тюремной камере полицейского участка. Снова он смотрит на мир сквозь решетку. А там, на воле, на ближайшем балконе очаровательная девушка поливает цветы и поет. Поет очень хорошо и без всяких видимых усилий. Бродяга созерцает ее с немым восторгом, как неземное видение. В сцене, которую он наблюдает, и в самом деле есть нечто ирреальное. Вот девушка заговорила с выглянувшей из комнаты пожилой женщиной — слов разговора не слышно, но пение продолжается. Вот девушка вообще ушла в дом — а песня все льется! И камера, заглянув через перила балкона, показывает нам, что пел-то, оказывается, стоящий там граммофон. Чья-то рука останавливает пластинку. Узник в камере чувствует себя глубоко несчастным. Нет ни девушки, ни песни, ни свободы. Стоит ли вообще жить? Он снимает пояс, привязывает его к оконной решетке, делает на другом конце петлю... Еще минута и счеты с жизнью будут покончены. Но... под тяжестью его тела казавшаяся несокрушимой решетка вываливается из оконного проема: путь к свободе снова открыт. Эмиль выскакивает из окна и падает на нищего, сидевшего у края тротуара в ожидании подаяния. Убогий калека вскакивает на ноги и с недюжинной силой принимается тузить обидчика. Сбегается народ, появляется полицейский, нищий пускается наутек, все за ним, а Эмиль дает стрекача в противоположную сторону.

Мы описали столь подробно эту сцену для того, чтобы дать почувствовать своеобразие клеровского комедийного стиля. Здесь налицо все его приметы: ироническое переосмысление общих мест, скептическое обнаружение несоответствия между видимостью и сущностью, зрительные каламбуры, открытая условность, использованная как комедийный прием, ум, надевший маску наивности, взволнованность, скрытая за шутливостью тона, легкий и точный ритм. И — все более настойчивое стремление режиссера утверждать своим творчеством определенные моральные ценности, сохраняя позу человека, занятого изящной и ни к чему не обязывающей игрой.

Однако нравственная и социальная направленность фильма становится очевидной, стоит только окинуть его вглядом весь, целиком. «Свободу нам!» — это история двух друзей, Эмиля и Луи, вместе сидевших в тюрьме, вместе готовивших побег. Но один из них, Луи, убежал, а другой, Эмиль, в критический момент пожертвовал собой и был вынужден отсидеть срок до конца. На свободе Луи, начав с мелкой кражи, быстро разбогател на торговле граммофонами и в конце концов стал владель-

[12] Перевод автора статьи. — *Ред.*

цем громадного концерна. Эмиль, выйдя из тюрьмы, после описанных выше злоключений нанимается на завод, где работает секретаршей приглянувшаяся ему девушка. Разумеется, ему и в голову придти не может, что всесильный хозяин гигантского завода, помыкающий целой свитой спесивых директоров, — его бывший товарищ по камере. Но таков уж этот мир, где всем правят деньги. Тот, кто ловчее или удачливее, кто сумеет украсть для начала пусть даже и не очень много (ведь «собственность — это кража»), разбогатеет и окажется на вершине социальной пирамиды, те же, кто на это неспособен (а их огромное большинство), будут превращены в придаток машины. Парадокс заключается в том — и он обыгран Клером в полной мере,— что и те, кто купается в роскоши, такие же рабы денег, рабы капиталистической системы, как и те, кто вкалывает на конвейере. И те и другие отказались от своего человеческого естества, от самого ценного, что может быть у человека,— пожертвовали своей свободой.

Но вот в этом бездушном мире появляется «естественный человек» — Эмиль, который «шагает не в ногу», поворачивается не в ту сторону, действует невпопад и покидает свое место у конвейера, чтобы поухаживать за девушкой. Механизм фабричной работы расстраивается. Эмиль убегает, в погоню за ним вовлекаются все новые и новые персонажи, пока наконец незадачливый герой не сталкивается нос к носу с всесильным хозяином, в котором он узнает своего «кореша» Луи.

Здесь снова заявляет о себе клеровская тема возврата, посредством воспоминания, в первоначальное состояние естественной невинности. В Луи, благодаря встрече с Эмилем, пробуждается его детская душа. Комедийное стечение обстоятельств помогает ему сбросить с себя груз богатства и поработившие его социальные обязанности. Когда на его лице сквозь маску начальственной суровости пробивается выражение лукавого плутовства, мы вместе с Эмилем испускаем вздох облегчения и радостно улыбаемся: человек жив, он вернул себе внутреннюю свободу.

Снова начинаются всевозможные квипрокво, превращения, комические погони. Официальная церемония открытия нового, целиком механизированного заводского корпуса оборачивается веселой и непочтительной буффонадой. Налетевший ветер буквально сдувает с трибуны болтливого министра, опрокидывает эстраду, кружит в воздухе и гонит по асфальту стофранковые ассигнации. Почтенные господа, теряя цилиндры и собственное достоинство, кидаются в погоню за улетающими бумажками, смешавшись с бандой уголовников, неотличимые от них.

Фильм завершается кадрами, исполненными юмора: в то время как машины сами фабрикуют граммофоны, рабочие отдыхают на траве, ловят рыбу, нежатся на солнце, а Луи и Эмиль, вновь превратившиеся в бродяг, радостно распевают свою песенку о свободе.

Разумеется, Клер не думал всерьез предлагать всеобщее безделье в качестве практического решения социальных проблем. Условность финала в фильме «Свободу нам!» всячески подчеркивается, юмористически обыгрывается.

Одной из блестящих авторских находок, прославивших фильм, было образное сопоставление завода и тюрьмы. В изобразительном плане оно подчеркнуто сходством декораций, стиль которых определяется господством прямых линий, углов и обнаженных плоскостей — стилизованное выражение бездушия конструктивизма и функциональной архитектуры. В этом плоском, двухмерном мире с геометрической прямолинейностью движутся толпы статистов, изображающих в одном случае заключенных, в другом — рабочих на заводе. Но разница невелика: и там и здесь они одеты в одинаковую казенную одежду и двигаются по команде, по свистку, все, как один. Равномерный, ритмический топот ног служит звуковым фоном как для тюремных, так и для заводских сцен. Правда, в тюрьме, рассевшись вдоль длинных столов, заключенные, занятые изготовлением деревянных лошадок, поют песню о том, что «труд — это свобода». На заводе им не до песен: надо поспевать за конвеером.

Фильм Рене Клера произвел большое впечатление на Чаплина, который использовал не-

которые находки французского режиссера в «Новых временах», разумеется, придав им свое, чисто чаплиновское, звучание. К этому времени в Германии утвердились у власти нацисты, и ведомство Геббельса побудило немецкую кинофирму, французский филиал которой («Тобис») четыре года назад финансировал «Свободу нам!», потребовать от Чаплина возмещение убытков. Однако Клер решительно отказался поддержать домогательства «Тобис» и пресек всю эту провокационную возню, заявив: «Вся мировая кинематография училась у Чаплина. Все мы в долгу у человека, которым я восхищаюсь. Если он был вдохновлен моим фильмом, то для меня это только высокая честь»[13].

Две социальные угрозы четко обозначились в 30-е годы: наступление фашизма и механизация производства, превращающая рабочего в придаток конвейера. Рене Клер не прошел мимо ни одной из них. В 1934 году, когда происходило сплочение всех демократических сил Франции для отпора фашизму, он создал свою антифашистскую и антибуржуазную сатиру — «Последний миллиардер».

Действие фильма происходит в воображаемом карликовом государстве Казинарии, существующем на доходы от игорного дома. Клер снова ведет нас в страну лилипутов, где все игрушечное, но все «как у людей»: правительство, парламент, королевская династия, национальный гимн... и финансовый кризис, приведший к тому, что деньги совершенно исчезли из обращения. Так что в казино ставки делаются натурой: обеденными тарелками, дамскими туфлями и даже пистолетами. В кафе посетитель расплачивается живой курицей, получает сдачу цыплятами, официанту «на чай» дает яйцо.

Но государство долго так существовать не может, и королева обращается к миллиардеру Банко, казинарийцу, живущему за океаном, с предложением вложить деньги в экономику его родной страны в обмен на руку принцессы Изабеллы, молодой наследницы престола. От Банко скрывают положение дел в стране, но он не дает себя обмануть: неожиданно для всех он объявляет себя верховным правителем Казинарии. Тут же против него организуются два параллельных заговора — придворным дирижером, тайным возлюбленным принцессы Изабеллы, и возмущенными придворными. Две группы заговорщиков сталкиваются в спальне Банко, вступают в драку и разбегаются, а диктатор, случайно получивший сильный удар по голове, впадает в состояние блаженного идиотизма и начинает издавать дурацкие законы: изымает из употребления стулья, запрещает носить галстуки, заставляет министров ходить на четвереньках и лаять по-собачьи и т. п. Пункт второй политической декларации безумного Банко гласит: «Высказываться запрещено, от имени всех казинарийцев отныне буду говорить один только я. За нарушение закона — тюрьма». «Правильно!» — восклицает один из министров, привыкший сопровождать этим возгласом заявления начальства. Но за нарушение декрета его тут же отправляют в тюрьму...

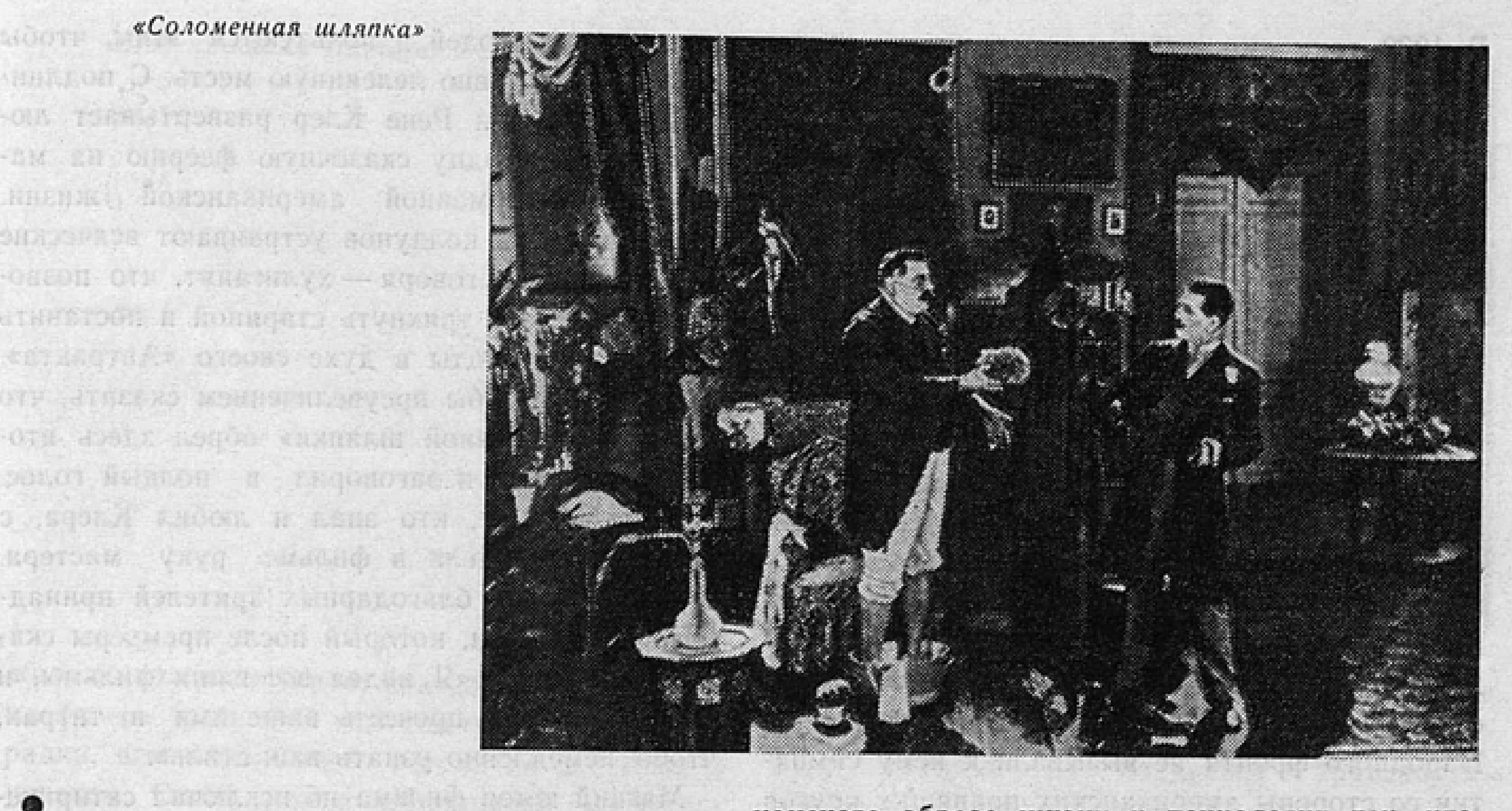
В фильме много забавных сцен и остроумных режиссерских находок. Однако прекрасный комедийный актер Макс Дирли был слишком легок и артистичен в роли сумасшедшего диктатора. Пройдет совсем немного времени, и исторические события со всей наглядностью обнажат кровавую, чреватую массовыми убийствами и войной сущность фашизма. По сравнению с этой жестокой реальностью «Последний миллиардер» выглядел довольно легковесным. Видимо, этим и объясняется тот факт, что при всем своем комедийном блеске фильм не пользовался особенным успехом у французских зрителей. Что касается прессы, то правая была откровенно враждебна, левая — сдержанна в своих оценках.

Обескураженный неудачей, окруженный недоверием французских кинопредпринимателей, Рене Клер подумывал о том, чтобы навсегда проститься с кино, когда английский режиссер и продюсер Александр Корда предложил ему постановку. Так родился английский фильм Рене Клера «Призрак едет на Запад» (1935) и начался двенадцатилетний период работы «самого французского из французских режиссеров» за пределами родной страны.

---

[13] Цит. по кн.: А. Брагинский. Рене Клер. М. «Искусство», 1963, стр. 74.

«Соломенная шляпка»



Сюжет, предложенный Александром Кордой Рене Клеру, несколько напоминал сюжет фильма «Призрак Мулен Ружа», хотя и был заимствован у английского писателя Эрика Кьюна. Мысль юмористически обыграть типично английскую тему «замка с привидениями» очень понравилась французскому режиссеру. Симпатичный призрак англичанина XVII века Мэрдоха Глаури легко стал в ряд любимых клеровских героев — добрых и наивных чудаков. И это при том, что судьба у Мэрдоха нелегкая: вот уже три столетия он слоняется в виде привидения по переходам родового замка ожидая подходящего момента, чтобы совершить кровную месть и тем снять с себя вековое проклятие. И надо же случиться такому, что замок куплен американским миллионером Мартином и весь, по камушку, перевезен в Соединенные Штаты! В трюме океанского парохода приходится ехать в Новый Свет и бедному призраку. В Америке замок не просто восстановлен — он усовершенствован и модернизирован, так что дух Мэрдоха чувствует себя особенно неуютно. Его шокируют вопиющие анахронизмы и дурной вкус нового хозяина замка. За недоумением призрака явно просвечивает насмешливо-ироническая улыбка режиссера по адресу американского образа жизни и психологии тех, кто думает, будто за деньги можно купить все на свете. Контраст между рыцарственностью призрака и практицизмом современных американцев подчеркивается еще и тем, что внешне Мэрдох как две капли воды похож на своего потомка, живого и здравствующего Дональда Глаури, что ведет к целому ряду забавных недоразумений.

Второй фильм, который Рене Клер снял в Англии, «Ошеломляйте новостями» (1936), не принадлежит к числу лучших его произведений. Всегда самостоятельно выбиравший и разрабатывавший сюжеты своих фильмов, он теперь вынужден работать по чужим сценариям, учитывая при этом тактичные, но настойчивые пожелания Корды, стремившегося к тому, чтобы выпускаемые его фирмой картины имели международный успех. Такая установка неизбежно вела к утрате национального своеобразия фильмов Клера, при том что режиссеру была дана возможность использовать французских актеров и своих постоянных сотрудников по съемочной группе. Однако он чувствовал, что ему противопоказана сфера космополитического кинопроизводства, куда его затягивали обстоятельства, и делал все возможное, чтобы вернуться к работе во Франции.

В 1939 году ему удается наконец приступить к съемкам фильма «Чистый воздух», которые, однако, приходится прервать из-за вступления Франции в войну с Германией. Это была «странная война», как ее окрестили французы, в которой вплоть до июня 1940 года практически не было военных действий. А затем стремительное наступление гитлеровских армий через Бельгию привело к разгрому и капитуляции Франции.

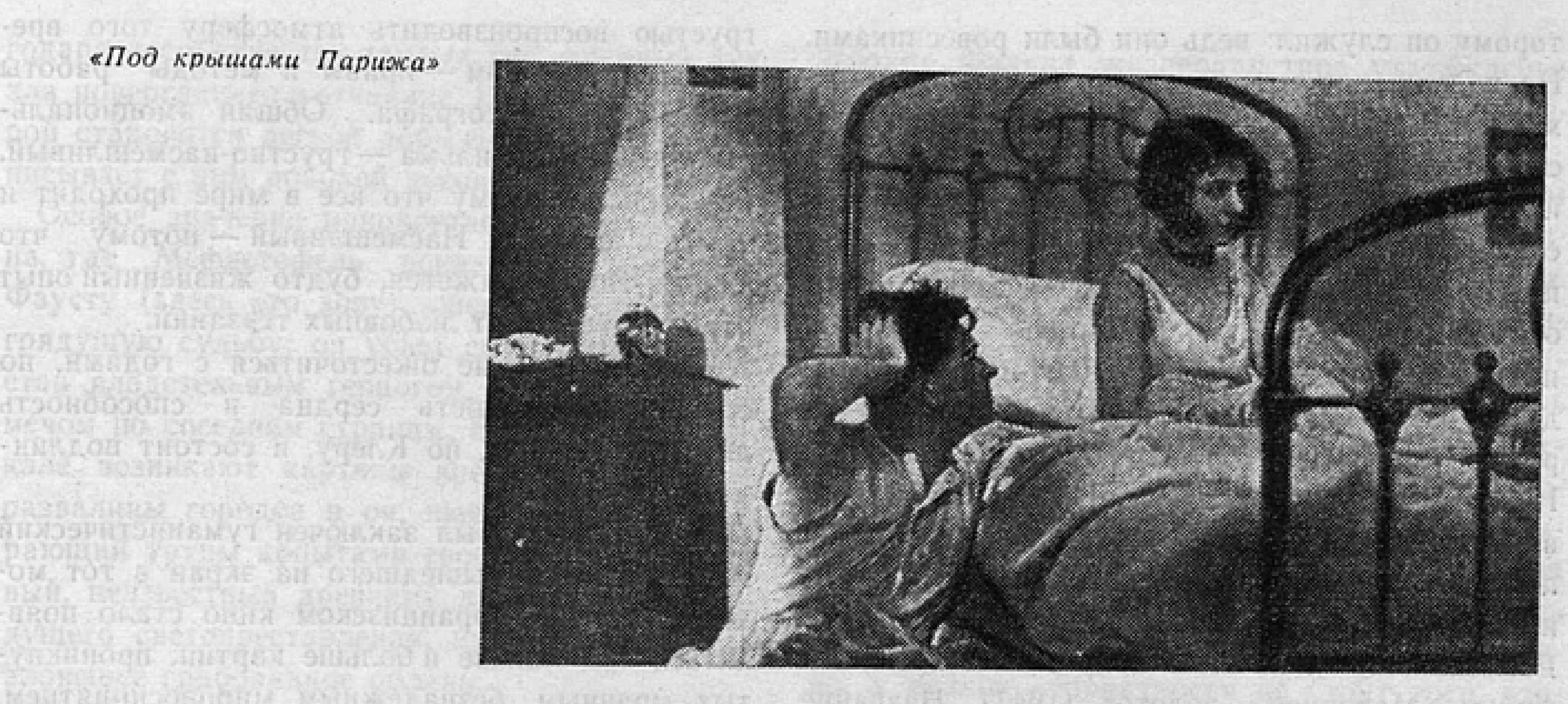
Итак, обстоятельствам было угодно, чтобы Рене Клер, подобно герою своего фильма «Призрак едет на Запад», пересек Атлантический океан. Он приехал в Соединенные Штаты с намерением создать там французский центр кинопроизводства, но его планы не встретили поддержки. Близость Клера к левым политическим партиям, его причастность к движению Народного фронта не вызывали к нему симпатии со стороны американских правящих кругов и представителей кинобизнеса. Однако его популярность как крупнейшего французского режиссера была велика и он получил деловые предложения. Судьба забросила в Голливуд и некоторых из старых сотрудников Клера. С ними вместе режиссер приступил к съемкам фильма «Нью-Орлеанский огонек» (1941), главную роль в котором играла Марлен Дитрих — знаменитая немецкая актриса, демонстративно отказавшаяся сниматься в Германии, после того как там к власти пришли фашисты. Мелодраматическая история о женщине с золотым сердцем и сомнительным прошлым, видимо, не вдохновляла режиссера и с трудом поддавалась комедийному раскрытию. Несмотря на талантливое исполнение Дитрих, фильму в целом не хватало столь характерного для Клера богатства фантазии и легкости.

Эти качества режиссеру удалось в какой-то мере обрести в следующей американской картине — «Я женился на ведьме» (1942).

Снова, в который уже раз, он обратился к комическому обыгрыванию ситуации с призраками и духами. На этот раз речь идет о душах старого Дэниэла и его дочери Дженнифер, которые в 1770 году были сожжены за колдовство. Теперь, почти двести лет спустя, духи получают нечаянную возможность вмешаться в дела живых людей и пользуются этим, чтобы осуществить давно лелеянную месть. С подлинным увлечением Рене Клер развертывает любезную его сердцу сказочную феерию на материале современной американской жизни. Ожившие духи колдунов устраивают всяческие каверзы, грубо говоря — хулиганят, что позволяет режиссеру тряхнуть стариной и поставить некоторые эпизоды в духе своего «Антракта». Конечно, было бы преувеличением сказать, что автор «Соломенной шляпки» обрел здесь вторую молодость и заговорил в полный голос. Но все-таки те, кто знал и любил Клера, с радостью увидели в фильме руку мастера. К числу таких благодарных зрителей принадлежал и Чаплин, который после премьеры сказал режиссеру: «Я видел все ваши фильмы, и мне нет нужды прочесть ваше имя в титрах, чтобы немедленно узнать ваш стиль».

Мягкий юмор фильма не исключал сатирических выпадов по адресу некоторых аспектов американской жизни. К их числу относится довольно прозрачная метафора: во время выборов губернатора штата вмешательство «нечистой силы» приводит к тому, что все население, от грудных детей и до ручных попугаев, начинает, как по команде, кричать: «Хотим Вули!» (Вули — это герой фильма, которому стала ворожить влюбившаяся в него ведьмочка).

Сатирическому изображению нравов американской прессы была посвящена комедия Клера «Это случилось завтра» (1943). Сценарист Дэдли Никколс придумал «клеровский» сюжет — с элементами фантастики, любовно-лирической линией и неизбежной погоней. Герой фильма, предприимчивый репортер Ларри, дважды получает от некого загадочного персонажа... завтрашний номер газеты! Ларри пользуется этим для того, чтобы, как говорится, «снять сливки» с завтрашних сенсаций: ведь узнать о чем-то раньше своих коллег — в этом секрет успеха буржуазного журналиста! Герой упивается открывшимися перед ним возможностями, как вдруг выясняется, что он дал себя вовлечь в опасную игру: вновь получив таинственный завтрашний номер газеты, он узнает из него о своей собственной смерти. Это грозное «memento mori» («помни о смерти!») дол-


«Под крышами Парижа»

жно, по мысли авторов, показать героям фильма (и его зрителям) всю тщету газетной лихорадки, всю эфемерность погони за деньгами и успехом. Снова, как в «Миллионе», возникает тема денег, за которыми все гонятся очертя голову. Вор, похитивший у Ларри бумажник, погибает в перестрелке. У него в кармане находят визитные карточки героя — отсюда сообщение о смерти Ларри. Но герой жив. Для него все кончилось благополучно.

Однако этого нельзя сказать о самом режиссере. По мере того как Клер все больше втягивался в американское кинопроизводство, его фильмы постепенно утрачивали неповторимое «клеровское» своеобразие, несмотря на то, что американские кинопредприниматели были заинтересованы в его сохранении. Для них индивидуальный стиль знаменитого французского режиссера представлял определенную ценность — не столько художественную (до искусства им было мало дела), сколько коммерческую. Они хотели бы, чтобы он, оперируя жизненным материалом, близким американским зрителям, сохранил свой юмор и лиризм, свою интонацию. Но здесь-то и было неразрешимое противоречие: «клеровский» стиль, «клеровская» манера неразрывно связаны с материалом французской жизни — с французскими характерами, языком, манерой поведения, с французской историей и французским пейзажем, и конечно — с Парижем, великой и вечной любовью режиссера! Как остроумно заметил его постоянный сотрудник и ассистент Альбер Валантен, «Рене Клер — пример француза, который не поддается транспортировке» [14].

Если окинуть взором американские фильмы режиссера — от первого — «Нью-Орлеанский огонек» до последнего — «И от них ничего не осталось» (сделанная в 1945 году экранизация детектива Агаты Кристи), можно увидеть, как с переменным успехом шла борьба между «клеровским» стилем и материалом, техникой, штампами голливудского кино. Конечный исход этой борьбы был предрешен: мало-помалу французский режиссер терял себя. При сохранении основных тем и мотивов творчества происходило их иссушение, формализация — результат отрыва художника от взрастившей его культурной почвы. И в глубине души он это чувствовал. Хотя с деловой точки зрения он прекрасно «вписался» в американское кино, мысль о возвращении в Европу не покидала его. Пока шла война, это было невозможно.

Но вот война окончилась. Фашизм был разгромлен, Франция освобождена. Путь на родину наконец-то был открыт.

●

Приезд Клера во Францию был для него и возвращением к истокам его искусства. Режиссер достиг зрелого возраста — как и кино, ко-

[14] Цит. по кн.: А. Брагинский. Рене Клер, стр. 111.

торому он служил: ведь они были ровесниками. На протяжении жизни одного поколения кинематограф из дешевого развлечения превратился в искусство. Это было так же удивительно и столь же закономерно, как превращение гусеницы в бабочку. И Рене Клер сыграл в этом превращении немалую роль. При том что сам он всегда с нежностью вспоминал о ранней, наивной, детской поре кинематографа. Когда-то на молодого Рене Шомета произвел огромное впечатление роман Марселя Пруста. И вот теперь режиссер Рене Клер почувствовал, что и для него пришла пора пуститься на поиски утраченного времени. А впрочем, можно ли считать прошедшее время утраченным? Размышлению над этим вопросом и посвящен фильм «Молчание — золото» (1947). Название можно понимать по-разному: речь идет и о молчании старого, дозвукового кино, и о том молчании, за которым деликатный человек скрывает движения своей души.

Возвращение к французской традиции проявилось и в том, что Рене Клер обратился за вдохновением к творчеству Мольера, позаимствовав из его комедии «Школа жен» тему человека, наказанного за свое скептическое и пренебрежительное отношение к женщинам и любви. Герой фильма, уже не молодой, искушенный в жизни Эмиль Клеман, знал много увлечений, но только одну постоянную любовь к женщине, которая предпочла ему другого. Эту давнюю, но так и не зажившую сердечную рану Эмиль скрывает под·напускным цинизмом. Он дает практические советы молодому и робкому Жаку, как добиться благосклонности очаровательной Мадлен, и даже готов преподать ему наглядный урок, однако попадает в свои собственные сети и влюбляется всерьез. Между тем его советы не пропали втуне и помноженные на юный пыл и обаяние Жака привели к тому, что тот завоевал сердце Мадлен. А Эмиль находит в себе достаточно мудрости и великодушия, чтобы без горечи, хотя и не без грусти, благословить союз двух юных сердец.

Действие фильма происходит в кинематографической среде в начале нынешнего века, что позволяет Рене Клеру с ностальгической грустью воспроизводить атмосферу того времени и с юмором — нравы и методы работы раннего кинематографа. Общий эмоциональный колорит фильма — грустно-насмешливый. Грустный — потому что все в мире проходит и человек стареет. Насмешливый — потому что людям только кажется, будто жизненный опыт гарантирует их от любовных терзаний.

Не охладеть, не ожесточиться с годами, но сохранить молодость сердца и способность любить — в этом, по Клеру, и состоит подлинная мудрость.

И в этом же был заключен гуманистический пафос фильма, вышедшего на экран в тот момент, когда во французском кино стало появляться все больше и больше картин, проникнутых мрачным, безнадежным мировосприятием. Такие настроения возникли не случайно: они были порождены воспоминаниями о перенесенном нацинальном унижении и тем, что за разгромом фашизма и освобождением Франции в стране не последовало ожидавшегося многими французами социального обновления. Вскоре добавились и такие факторы, как «холодная война», растущая международная напряженность, угроза нового военного конфликта и страх перед атомным уничтожением.

Рене Клер мог бы повторить известную шутку Тристана Бернара: «Существует только одна вещь, более глупая, чем оптимизм: это пессимизм». Его оптимизм в искусстве не был следствием наивного прекраснодушия, но результатом сознательно занятой философской и нравственной позиции.

В фильме «Красота дьявола» (1949), представляющем собой современный вариант легенды о Фаусте, режиссер (он же сценарист, совместно с Арманом Салакру) обратился к острейшей проблеме современности: способно ли человечество овладеть разрушительными силами, вызванными к жизни его собственным творческим гением?

Рене Клер несколько видоизменил старинный сюжет: коварство Мефистофеля состоит в том, что он возвращает Фаусту молодость и исполняет его желания, ничего не требуя взамен. Но делает это лишь до поры до времени. Затем, лишив Фауста всего, чем тот владел бла-

годаря пособничеству темных сил, лукавый дух зла повергает его в отчаяние. И вот тогда-то герой становится легкой добычей дьявола и подписывает с ним роковой договор.

Особое значение приобретает в фильме сцена, где Мефистофель показывает молодому Фаусту (здесь его зовут «шевалье Анри») его грядущую судьбу: он убьет своего сюзерена и, став владетельным герцогом, пройдет огнем и мечом по соседним странам. В магическом зеркале возникают картины кровавых сражений, развалины городов и он, шевалье Анри, попирающий трупы копытами своего коня. Как новый, неизвестный древнему пророку, знак грядущего светопреставления, вздымается к небу зловещее грибовидное облако...

В фильме происходит своеобразный обмен ролями между двумя главными исполнителями — Жераром Филипом и Мишелем Симоном. Жерара Филипа режиссер увидел впервые вскоре после своего возвращения на родину в спектакле «Калигула» по пьесе Альбера Камю. Рене Клер сразу понял, что перед ним восходящая «звезда» французского театра и экрана. Начало творческого пути молодого актера было связано с образами печальных и мятежных героев, смертельно уязвленных царящим в мире злом. Сделав Жерара Филипа одним из своих постоянных исполнителей, Рене Клер помог актеру переключить его творчество в более мажорный, жизнеутверждающий регистр.

Начало этому было положено в «Красоте дьявола».

Жерар Филип, играющий в первых эпизодах Мефистофеля, затем становится молодым «шевалье Анри», в то время как Мефистофель принимает облик старого Фауста — Мишеля Симона. Мысль поставить рядом Жерара Филипа и Мишеля Симона и сконцентрировать на них все действие сама по себе была великолепна. Вряд ли было возможно более драматическое выражение конфликта между юным задором и старческим скепсисом, энтузиазмом — и цинизмом, кипением молодых сил на пороге жизни — и лихорадочной взвинченностью у края могилы. В образе, созданном Мишелем Симоном, темы дьявольских козней и старческого маразма слились воедино. А в образе «шевалье Анри» Жерара Филипа жизнерадостное утверждение молодости прозвучало как торжество обретенной свободы и веры в будущее.

«Ночные красавицы», поставленные Клером два года спустя, можно рассматривать как новый вариант «Воображаемого путешествия». Вообще, тема робкого, мечтательного, неприспособленного к жизни чудака — один из лейтмотивов творчества режиссера. Главная роль снова предоставлена Жерару Филипу. Он играет застенчивого молодого композитора Клода, мечтающего о славе, а пока что зарабатывающего на жизнь уроками. Правда, у героя нет особых оснований для уныния — и жизнь и женщины улыбаются ему вполне благосклонно, а мелкие неприятности не стоят того, чтобы принимать их всерьез. Но он все равно робеет — таков его характер, таково «условие» комедии. Он уверен, что опера, которую он сочинил и послал в Париж, не будет принята к постановке. Он убежден, что живет в «скверное время»...

Но стоит Клоду заснуть, как грезы переносят его в сказочный мир. Там он встречает «ночных красавиц» — женщин, окружающих его в повседневной жизни, но чудесно преображенных. На крыльях сна герой свободно переносится из страны в страну, из эпохи в эпоху. Везде он ввязывается в увлекательные приключения и покоряет женские сердца. Он видит себя знаменитым композитором и отважным офицером. Он участвует в Великой французской революции, штурмует Бастилию, чуть не попадает на гильотину и, перепрыгнув в XVII век, вступает в непосредственные взаимоотношения с мушкетерами Дюма. Наконец в горячечных снах Клода появляются даже доисторические люди, размахивающие каменными дубинками. Страны и эпохи, грезы и реальность — все путается, перемешивается и сливается в какую-то фантастическую карусель. Мушкетеры и бедуины, санкюлоты и неандертальцы с воплями гонятся за Клодом, а он удирает от них на автомобиле, который раньше был для него ненавистным символом XX века.

Клод чувствует, что близок к помешательству. Если раньше он старался спать как можно больше, чтобы не видеть окружающей жизни,

то теперь он пытается не спать вообще. Он постепено возвращается к реальности, которая при ближайшем рассмотрении оказывается не такой уж плохой. Соседи Клода, которые раньше подшучивали над ним, на самом деле — прекрасные люди. Прелестная дочка хозяина гаража только и ждет, чтобы чудаковатый музыкант вынырнул наконец из своих грез и обратил на нее внимание. Его опера принята к постановке... Клод счастлив и приходит к выводу, что XX век ничуть не хуже любой другой эпохи.

«Ночные красавицы» ироничны с начала до конца. В них сильны элементы пародии и самопародии. В своих комментариях к фильму режиссер подчеркивал, что задумал его как «дивертисмент» (то есть как «развлечение»). «... В наше время,— писал Рене Клер,— многие авторы сочли бы себя виновными, если бы каждое их произведение не претендовало на то, чтобы разрешить какую-нибудь важную проблему или, по крайней мере, изобразить какой-нибудь мрачный аспект реальности. Поэтому мы не без смущения признаемся, что наш фильм — произведение несерьезное и главная его задача — развлекать. Нам кажется, что из всех исторических эпох, которые в нем изображены, именно наша особенно нуждается в развлечении» [15].

При всем том, легко заметить, что именно принцип бегства от действительности, господствующий в буржуазном развлекательном кино, подвергается осмеянию в фильме Рене Клера. Не отворачиваться от действительности предлагает автор «Ночных красавиц», но находить в ней такие стороны, которые помогли бы сохранить жизнеутверждающий взгляд на мир. Да, в жизни много темного, жестокого, несправедливого, как бы говорит Рене Клер, но не будем забывать, что существует любовь, существует дружба, существует радость, простая, «как благоухание цветка или пение соловья». И среди прочих чудес мира существует искусство, раскрепощающее фантазию человека, переносящее его в мир, законом которого является свободное творчество. С гордостью называя себя реалистом, режиссер всегда возражал против плоского правдоподобия.

Вот почему зритель, который станет искать в фильмах Клера прямое зеркальное отражение жизненных ситуаций, характеров и конфликтов, будет разочарован: он не сможет проникнуть в экранный мир, созданный клеровской фантазией, почувствовать его очарование, оценить его нравственный и философский смысл, воспринять содержащийся в нем заряд мужества и оптимизма.

Чтобы лучше понять задачи, которые ставил перед собой художник, предоставим слово ему самому:

«Нельзя отрицать и того, что мы весьма мало следовали требованиям правдоподобия. Разве, скажем, правдоподобно, что герой в течение одной ночи видит во сне сразу несколько женщин, которые могли бы ему сниться по одной в предшествующие ночи? И что все эти сны, сначала счастливые, потом одновременно превращаются в кошмары?..

Относительно развязки в нашем сценарии можно сказать, что она столь же легковесна, как фигура танца. То, что Клод станет известным композитором, не соответствует логике вещей... Следовательно, наша сказка не имеет конца.

Этот недостаток свойствен большинству произведений легкого жанра, и среди комедий мало таких, где бы не было надуманной развязки, в которую никто всерьез не верит. Комедия останавливается как раз в тот момент, когда дела героев налаживаются хотя бы отчасти...

Комедия не дает окончательной развязки, она стремится оставить у зрителя ощущение счастья. Вот почему подлинная развязка возможна только в трагедии» [16].

●

Нет, трагедии Рене Клер не создал и не пытался создать. Но следующую свою картину «Большие маневры» (1955) он недаром назвал «драматической комедией»: в ней он не дал зрителям утешиться счастливой развязкой. Хотя

[15] René Clair. Comedies et commentaires. Paris, 1958, p. 170.

[16] Рене Клер. Сценарии и комментарии. М., «Искусство», 1969, стр. 171—172.

На окраине Парижа



поначалу комедийный сюжет вроде бы не сулил драматических осложнений.

... Небольшой провинциальный город, где расквартирован драгунский полк. Присутствие молодых кавалерийских офицеров вызывает сильное оживление среди прекрасной половины местного общества. Время действия — начало нынешнего века, излюбленная эпоха Рене Клера, ибо она дает возможность изящной стилизации картин, увиденных как бы сквозь легкую дымку времени. Клер вспоминает, что, когда в 1955 году он приехал на премьеру «Больших маневров», которая состоялась в Москве в рамках Недели французских фильмов, между ним и журналистами произошел такой обмен репликами:

— Как жаль, что тема фильма столь несерьезна.

— Несерьезна?

— Ведь в нем идет речь только о любви.

— Правильно. Но для нас любовь — тема серьезная [17].

Впрочем, к действующим лицам фильма это не относится: для них любовь — это только игра, ведущаяся по раз и навсегда установленным правилам.

Это то, что во Франции называют «мариводаж» — по имени драматурга XVIII века Мариво, который писал в такой легкой и изящной манере свои комедии о капризах и превратностях любви. Столь же стилизованно изобразительное решение этого первого у Рене Клера цветного фильма: в мягкие пастельные тона тихой провинции, в бело-бежево-голубые цвета дамских туалетов врывается победоносной фанфаронистой нотой красный цвет драгунских мундиров.

Среди офицеров выделяется свой статью, легкомыслием и предприимчивостью в любви лейтенант Арман де ла Верн — Жерар Филип. Это — третий и последний фильм Клера с участием знаменитого актера, так сказать, завершение клеровской трилогии: «Красота дьявола», «Ночные красавицы», «Большие маневры». Именно Рене Клер освободил Жерара Филипа от заклятия его первых, печальных и несколько надрывных ролей, дал развернуться его ликующему комедийному дару, достигшему своего апогея в блистательном «Фанфане Тюльпане» Кристиана-Жака. И он же неприметно и нена-

[17] Рене Клер. Сценарии и комментарии, стр. 225.

вязчиво повернул затем актера в сторону большей психологической и эмоциональной углубленности, предоставив ему далее идти самостоятельно в этом направлении.

... Между офицерами и представителями местной «золотой молодежи» заключается пари, согласно которому Арман де ла Верн обязуется в месячный срок (оставшийся до начала больших маневров) добиться любви той дамы, на которую ему укажет случай. Случаю угодно, чтобы ею оказалась Мари-Луиза Ривьер, недавно вернувшаяся из Парижа, где она развелась с мужем,— свободная, независимая и потому вызывающая недоброжелательный интерес со стороны провинциального общества. Предприимчивый лейтенант уже готовится к очередной легкой победе, тем более что красота и обаяние мадам Ривьер, независимо от заключенного пари, разожгли его любовный пыл. Но не тут-то было. Заинтересованная красавцем Арманом, молодая женщина тем не менее совсем не расположена пускаться в легкомысленную авантюру.

Легкими и точными штрихами актриса Мишель Морган рисует ясный, четкий, но отнюдь не элементарный абрис характера своей героини. Мы чувствуем в ней и жизненный опыт, и горьковатый осадок, оставшийся от неудачного замужества, и женское ожидание, и спокойное чувство человеческого достоинства. Все это в совокупности представляет для лейтенанта де ла Верна не совсем обычное препятствие. Но он не унывает. Как военный и кавалерист, он знает, что если препятствие нельзя взять в лоб, надо изменить тактику. Начинаются сложные маневры — «большие маневры» любовного сражения. Не сразу наш драгунский Дон Жуан замечает, что мадам Ривьер не склонна играть по правилам, что она не желает играть вообще. А когда заметит, будет поздно: завоеватель сам станет жертвой своих «маневров».

Постепенно характер взаимоотношений меняется, и то, что началось как галантная интрижка, оказывается настоящей любовью, в которую Арман никогда не верил, о существовании которой он попросту не подозревал. Ему необходимо выразить свои чувства, заставить Мари-Луизу поверить в них, но он — присяжный говорун — не может этого сделать: все слова любовного лексикона им уже проговорены, обесценены, обессмыслены. Слова становятся помехой, хорошо бы обойтись без них, ведь «молчание — золото». Да где там! — все только и делают, что говорят. Конечно, лейтенант де ла Верн мог бы доказать свою любовь поступком, действием, но... для этого надо было бы нарушить общепринятые правила поведения и даже — военную дисциплину! Так поступить наш герой не может. Полковник приказывает ему уехать на две недели квартирьером. Он едет. Но это еще куда ни шло: он человек военный. Однако, вот сцена прощания с Мари-Луизой. Она теперь знает о заключенном пари и твердо решила уехать, бежать от своей любви. В закрытую карету, где происходит их встреча, доносятся шутки подгулявшей компании, они заранее компрометируют все, что мог бы сказать Арман. Ну, и не надо говорить — брось все, беги вслед за отъезжающей каретой, за своей улетающей любовью! Что его удерживает — инерция жизни, психологический автоматизм, пьяные собутыльники? Как легко, бывало, герои Рене Клера, с помощью автора, рвали связывающие их путы! Но то была игра, чистая комедия, а здесь уже не тот коленкор: сквозь условную комедийную канву начинают проступать контуры реальных в своей сложности человеческих отношений.

Как будто совсем немногое изменилось в манере мастера: чуть насыщеннее стала режиссерская палитра, чуть гуще положены тона, оттеняющие по-прежнему четкий и лаконичный рисунок характеров,— и вот уже рождается ощущение глубины, психологической объемности. Искусство Рене Клера никогда не было элементарным, однозначным. Но раньше поэтическая тонкость, сложность его фильмов заключалась преимущественно в их атмосфере, существовала вокруг героев, теперь же она проникает внутрь человеческих образов. И эта переакцентировка проведена столь артистично, что экранный мир Клера как будто сохраняется в неприкосновенности, но вместе с тем — в нем происходят весьма важные перемены: его герои утрачивают некогда присущую им беззаботную свободу.


«Все золото мира»

«С любовью не шутят» — так называется лирическая комедия поэта-романтика Альфреда Мюссе. Об этой пьесе Рене Клер вспоминал не раз в период работы над «Большими маневрами». Он к ней долго примеривался и, наконец, три года спустя, поставил ее на сцене Национального Народного Театра — опять-таки с Жераром Филипом в главной роли.

Интересы режиссера и актера совпали полностью. У Клера было огромное желание поработать с Филипом на театральной сцене, ибо он чувствовал, что в кино этот замечательный артист не использует всех своих возможностей. Жерар Филип (к этому времени ставший уже не просто знаменитостью, но национальной гордостью французов) сам обратился к Рене Клеру с просьбой поставить «С любовью не шутят». Как вспоминает режиссер, работа над спектаклем шла в атмосфере счастливого взаимопонимания: «Мы работали вместе, репетировали текст во взаимном согласии. Не было и тени какого-либо спора. Во время спектаклей он (Жерар Филип. — *В. Б.*) выполнял все указания режиссера с исключительной точностью, но дополнял образ своего персонажа непрерывно обновляемыми штрихами. ...Он подчинялся минутному вдохновению, делая то, что в кино делать немыслимо» [18]. В основе сотрудничества режиссера и актера лежало огромное взаимное уважение. По свидетельству участников спектакля, Жерар Филип во время репетиций слушал и записывал все указания Рене Клера с вниманием и тщательностью прилежного ученика. Актер точно так же, как режиссер, прекрасно умел сочетать рациональную выверенность с эмоциональной возбудимостью. И в дружеском письме-поздравлении, которое он направил Рене Клеру по случаю его шестидесятилетия, он скажет, обращаясь к своему старшему другу и наставнику: «Ваше искусство возникает на слиянии классицизма и романтической трепетности...» [19].

Следует добавить к сказанному, что, как ни парадоксально это может показаться, именно с классицистичностью «клеровского» стиля связаны такие качества, как легкость и свобода, в то время как усиление романтического начала ведет к реалистической уплотненности его экранного мира. Герои, становясь более реальными, получают право на наше непосредственное человеческое сочувствие и сопереживание.

Фильм «На окраине Парижа» (1957) — еще один шаг в том же направлении.

---

[18] Жерар Филип. Воспоминания, собранные Анн Филип. Л. — М., «Искусство», 1962, стр. 322—323.

[19] Цит по: Barthélémy Amengual. René Clair. Paris, 1963, p. 198.

...И снова маленькие домики парижской окраины, кривые улочки и фонари, силуэты деревьев на предрассветном небе, замусоренные пустыри, бедная, замученная городом природа. Снова, как в картине «Под крышами Парижа», песня звучит за кадром, предваряя появление персонажей. А вот и сами герои: пощипывающий струны гитары певец по прозвищу Артист (Жорж Брассанс) и его приятель, грузный, неряшливо одетый пожилой мужчина, которого все называют уменьшительным детским именем Жюжю (Пьер Брассер). Они сидят в маленьком кабачке, где все собираются, все обсуждается, все знают друг друга и где явно не добравший своей суточной нормы Жюжю пытается выпить на дармовщинку. Хозяин кабачка, Альфонс, добродушно ворча, отнимает у него бутылку и выпроваживает из заведения, слегка наподдав на прощание коленкой пониже спины.

Бедняга Жюжю! Что бы он делал, если бы не его друг Артист, который, флегматично ругая всех на свете, отдает ему последнюю рюмку вина. И Жюжю, чтобы отблагодарить его, принесет ему на следующий день десяток банок великолепного гусиного паштета, украденного — в высшей степени непрофессионально — в ближайшей бакалейной лавке.

Так возникает в фильме его главная тема — тема альтруизма, заинтересованности человека в судьбе своего ближнего. Возникает сначала в шутливой тональности. Однако мало-помалу она подвергается такой же переакцентировке, как в предыдущем фильме — тема любви.

Взять хоть того же Жюжю. Бездельник, пропойца, предмет добродушных шуток — кому он нужен? И никто не догадывается (кроме, разве что, Артиста), что его заветная мечта — быть нужным хоть кому-нибудь. Отсюда и дурацкая выходка с паштетом...

И вот, нежданно-негаданно, судьба предоставляет нашему герою желанную возможность. В лачуге Артиста находит убежище преступник, преследуемый полицией. Кто он такой? Какое совершил преступление? — таких вопросов ни Артист ни Жюжю не задают. Для них ясно одно: за человеком гонятся, его травят, как дикого зверя,— значит, нужно ему помочь. А для Жюжю этот молодец с автоматом, готовый изрешетить пулями кого попало.— еще и герой. Он смотрит на него с детским восхищением. Актер Пьер Брассер, привыкший воплощать на экране хлыщей и циников, отдал Жюжю все свое нерастраченное человеческое сочувствие, рисуя его наивное, детское и трогательное мировосприятие. Конечно, Артист — его друг, но ведь Артисту от него ничего не нужно. В то время как Пьер (так зовут беглеца) преследуем и вдобавок болен. Поэтому Жюжю готов делать для него все: доставать одежду, лекарство, заграничный паспорт, даже с ложечки кормить. В его душе не остается места ни для кого другого, и он даже не замечает, как с грустью отдаляется от него Артист.

Мы уже указывали на связь творчества Рене Клера с песенной традицией. Видно, тексты песенок, которые он когда-то писал для Дамиа (прекрасной эстрадной певицы 20-х годов), не были случайным эпизодом его творческой биографии. В «Сиреневые ворота» эта традиция вошла в лице Жоржа Брассанса, замечательного поэта, композитора и певца.

Его песни — «Голубое вино» и «В лесу затерялось мое сердце» — использованы Рене Клером не как вставные эстрадные номера: они не только умело вмонтированы в сюжет, но являются эмоциональным камертоном фильма. В образе Артиста Брассанс (несмотря на известную скованность перед кинокамерой) воплотил лирического героя своих песен — с его отверженностью, нелюдимостью и напускным цинизмом, за которым скрывается целый мир глубоких и целомудренных чувств.

Режиссер словно играет со своими прежними комедийными приемами, подвергая их двойному остранению. Так, погоня за преступниками разыгрывается ватагой мальчишек: их действия забавно синхронны с текстом газетного репортажа, который читает вслух Альфонс. Все это придает происходящему комедийную окраску. Но только что мы видели в кадре настоящего преступника и его страх, озлобленность, готовность убивать — это уже всерьез.

Жюжю существует в мире иллюзий. Он меч-

тает о романтической дружбе с Пьером, этаким отважным и великодушным Пепе ле Моко (легендарным бандитом французского экрана 30-х годов). Он не замечает, что красавец Пьер, внешне столь похожий на благородного героя, в действительности подл, циничен и труслив.

Зато это прекрасно видит Артист, но он бессилен объяснить другу его заблуждение.

Глаза Жюжю открывает сама жизнь. Нет, по отношению к себе лично он готов терпеть от Пьера и несправедливость, и пренебрежение, и даже побои. Но когда он видит, что Пьер цинично и расчетливо совращает Мари, любимицу всего квартала и предмет тайного платонического поклонения Жюжю, самообману приходит конец — и он убивает Пьера в припадке слепой и праведной ярости, которая иногда овладевает очень добрыми и покладистыми людьми.

Наивность героя, которая раньше была в фильмах Рене Клера условием комедийной игры, здесь выступает как реальное человеческое качество. За свою доверчивость Жюжю придется заплатить сполна. Он похож на постаревший персонаж из какого-нибудь давнего клеровского фильма, заблудившийся в мире, где для его наивности уже нет места.

Фильм «На окраине Парижа» знаменовал собой предел, до которого могло дойти искусство Рене Клера в процессе сближения с безусловной реальностью человеческих характеров, чувств и отношений. Более того, здесь уже дало о себе знать расхождение между фактурностью, непосредственной убедительностью в передаче многих психологических и бытовых аспектов жизни, и комедийной условностью, ироническим остранением как изначальными и органическими особенностями клеровского стиля. Дальнейшее углубление в область бытового и психологического реализма грозило крушением. Режиссер не мог этого не заметить (не говоря уже о том, что некоторые французские критики стали с нескрываемым злорадством подчеркивать действительные и мнимые недостатки его работ) и счел за благо отступить на свою «законную» территорию — в привычную для него область игрового комизма.

●

В фильме «Все золото мира» (1961) комическая игра снова имеет целью сатирическое осмеяние того, что всегда было отвратительно Рене Клеру. Речь идет о власти денег, о жажде наживы, о стремлении дельцов хищнически эксплуатировать все, что попадает к ним в руки,— природу, людей, человеческие чувства.

Стоит им, например, узнать, что в деревушке Лонгви (что значит «Долгая жизнь»), люди доживают до глубокой старости, как тут же рождается коммерческое предприятие с целью эксплуатации местной воды и местного климата. Для этого предполагается весь район застроить многоэтажными пансионатами для богачей. А как поступить с деревушкой? Очень просто: стереть ее с лица земли, а крестьян переселить куда-нибудь подальше. И если, к сожалению для дельцов, этого нельзя сделать с помощью грубой силы, в их распоряжении есть надежное средство — деньги.

Крестьяне, один за другим, не устояв перед соблазном, продают дома и землю. Только папаша Дюмон, известный своим несговорчивым характером, решительно отказывается продавать свой участок, даже за «все золото мира», а настырных коммерческих агентов встречает пальбой из старого ружья. Упрямство старика грозит успеху всего предприятия. Тогда дельцы решают действовать через его сына, пастуха Туана, простоватого деревенского увальня (роль Туана, как и роль его отца, сыграл Бурвиль, тогда еще находившийся в начале своего плодотворного, хотя и слишком короткого, творческого пути).

Наивного пастуха привозят в Париж, чтобы использовать в рекламном телевизионном шоу: одетый в куртку из козьей шкуры, с посохом и беленьким ягненком в руках, он исполняет по телевидению песенку с припевом: Бе-е, бе-е, мои овечки...

Сцены на телевидении Рене Клер превратил в едкую сатиру на цинизм и продажность буржуазной журналистики. Организаторы рекламной возни вокруг Туана из Лонгви устраивают фиктивный роман между ним и «телезвездой». Но когда деревенский простак понимает, что столичные господа разыгрывают комедию с его

участием, он покидает Париж и возвращается в родную деревню. Теперь уже никакие уговоры и посулы не могут его поколебать: ведь упрямство в их семействе — наследственная черта. По ходу действия появляются еще два брата Дюмон, один упрямее другого (и всех их играет Бурвиль). В результате утомленный немыслимой суетой глава компании по строительству курорта «Долгая жизнь» умирает от инфаркта и все предприятие разваливается — к удовлетворению семейства Дюмонов.

Так режиссер подводит нас к заключению, что истинная причина долголетия жителей Лонгви — не только целебная вода и чистый воздух, но прежде всего — образ жизни в единении с природой, вдали от золотой лихорадки, пожирающей буржуазный мир. Одним из главных «героев» фильма выступает прекрасный и гармоничный ландшафт средней Франции — поля, волнующиеся от ветра под ясным небом, далекие холмы и рощи, тихие речки под сенью прибрежных кустов. И как воплощение преступной тупости дельцов выглядит макет будущего курорта, где этот прелестный пейзаж изуродован стандартными домами-коробками.

Контраст между цветущей повиликой и дымящимися трубами завода — таков был исходный образ, из которого возник замысел фильма «Свободу нам!» Точно так же замысел «Всего золота мира» содержится в контрасте между тихим сельским пейзажем и уродующей его железобетонной башней, возникающей как первый знак надвигающегося на природу города. Как с горечью писал Рене Клер: «В наш промышленный век заводы, железные дороги и жилые здания уродливыми пятнами усеяли пейзажи, будто созданные для кисти художника. В этих местах кажется, что человек не может создать ничего такого, что не было бы уродливо, и что там, где прошла его нога, ничто прекрасное уже не возродится»[20].

И подобно тому, как город губит красоту природы, так и хищническая психология дельцов и охотников за наживой губит то лучшее, что есть в человеке. Однако Рене Клер, по его собственному выражению, делает акцент на «независимости человека» — на способности человека противостоять уродующему воздействию буржуазных отношений. И пусть художественная аргументация режиссера выглядит несколько абстрактной, она исполнена гуманистического пафоса и веры в человека. Одновременно с последними фильмами мастера, те же идеи и тот же пафос прозвучали в творчестве Жака Тати, выступившего крупнейшим после Рене Клера продолжателем французской комедийной традиции.

●

Профессия кинорежиссера, которой автор «Последнего миллиардера» отдал всю жизнь, требует не только ясного ума и живой фантазии, но и большой физической выносливости. В последние годы Рене Клер по-прежнему полон творческих замыслов, но ему, видимо, становится все труднее добиваться их осуществления. Четыре года отделяют «Все золото мира» от картины «На окраине Парижа». И пройдет еще пять лет, прежде чем режиссер выйдет со своим новым большим фильмом «Празднества любви» (1966). (Поставленные в перерывах две киноновеллы в коллективных фильмах «Француженка и любовь» и «Четыре истины» не занимают сколько-нибудь значительного места в творчестве Клера.) Правда, Рене Клер отнюдь не бездействовал: он работал над книгами, подводившими итоги его размышлениям о жизни и искусстве, писал сценарии и рассказы, которые, будучи напечатаны, подтвердили свои высокие литературные достоинства. В 1960 году Рене Клер был избран членом французской Академии — высший знак официального признания, которого может удостоиться во Франции деятель искусства.

Однако избрание в Академию словно подстегнуло тех кинокритиков, которые давно уже упрекали Клера в том, что он повторяется, использует старые, «вышедшие из моды» комедийные приемы, в том, что он перестал принадлежать к кинематографическому «авангарду». Зачарованные дерзкими опытами молодых режиссеров, эти критики забывали, что искусство живет не только новаторством, но и традициями. Они были не в состоянии по достоинст-

---

[20] Рене Клер. Сценарии и комментарии, стр. 258—259.

ву оценить и внутреннюю цельность творчества Рене Клер, и то место, которое он занимает во французском кино. Для этого потребуется время.

К чести Рене Клера следует сказать, что, спокойно и с достоинством отбивая критические наскоки, он никогда не позволял себе уничижительных отзывов о тех молодых режиссерах, творчество которых ему полемически противопоставлялось. Он только мудро заметил, что подлинное киноискусство не имеет права пренебрегать вкусами зрителей и что вопрос о том, кто представляет авангард, решится не нами, а судом потомков.

Можно себе представить, что это были нелегкие годы для стареющего мастера. К сожалению, «Празднества любви» не могли послужить ему щитом от критики. В этом фильме Рене Клер намеревался воплотить и, одновременно, опровергнуть ходячие представления о французском XVIII веке как о времени изящного философствования, терпимости, галантных празднеств и «войны в кружевах». Увы, задуманный контраст между условной картинкой и исторической реальностью не получился, и на экраны вышел обыкновенный историко-костюмный фильм, хотя и сделанный с присущим Рене Клеру изяществом и вкусом.

Поскольку за минувшие после «Празднеств любви» двенадцать лет Рене Клер не поставил больше ни одного фильма, мы можем считать, что на этом и закончилась его деятельность режиссера. Конечно, как и все поклонники его таланта, мы бы хотели, чтобы путь Клера в искусстве завершился новой яркой вспышкой творческого темперамента. Но реальность далеко не всегда предлагает нам развязки в соответствии с нашими желаниями...

И все-таки жизнь и история справедливы. Сейчас, когда отгремели словесные баталии, творчество Рене Клера, отодвинувшись во времени, все яснее обнаруживает свою непреходящую ценность. Режиссер, знавший на протяжении своей большой жизни и прекрасные взлеты и огорчительные неудачи, ныне заслуженно занимает место неутомимого подвижника, бесспорного мастера, живого классика французского киноискусства.

Рене Клер

Медвежонок

Публикуя новеллу Рене Клера «Медвежонок» из сборника «Игры случая», вышедшего в парижском издательстве «Галлимар», редакция выражает надежду, что нашим читателям, хорошо знающим Клера-режиссера, интересно будет познакомиться и с Клером-писателем. В прозаических произведениях Рене Клера можно найти многие мотивы, близкие его кинематографическому творчеству, причем здесь — порой даже более резко, чем на экране, — Клер осуждает буржуазное общество с его бездушной и лицемерной моралью, вездесущей властью денег, разрушением естественных человеческих связей. Даже вполне «благополучные», преуспевающие люди зачастую не могут не чувствовать на себе влияния этой «морали», антигуманных нравов капиталистического мира, и это делает их несчастными, приводит в состояние морального кризиса, подобного тому, который переживает главный персонаж рассказа.

Свет сквозь жалюзи полосками падал на откинутые простыни. Спящий вырвался из глубины сна, пробудился, вновь ощутив свое тело, его вес, его плотность, его возраст. Сорок лет? Нет, мой друг, больше. Пятьдесят? Можешь прибавить еще добрый десяток. Неужели шестьдесят? И еще пять, если тебе угодно.

— Бог мой, мне шестьдесят пять лет!

Невозможно поверить! Впрочем, кто в это поверит? В кабинетах секретарши приветствуют своего патрона не только машинальным: «Доброе утро...» Они улыбаются, и тут уж нельзя обмануться. А этот возглас вчера, во время похорон Филибера: «Что вы сказали? Он ваш ровесник? Но его можно было принять за вашего отца!» Это сказала женщина, и черт побери, женщина очаровательная! И правда, Филибер — он и сам понимал это — давно сдал. Он холил свою старость, словно ядовитое растение. Он украшал себя ею так же, как своими орденами. Он — по поводу и без повода — ссылался на нее. А когда говоришь о старости, значит, ты уже старик. У него не было больше жажды жизни.

— Но ведь я всегда жаждал жить! Именно поэтому я так хорошо держусь!

На чайном подносе слуга разложил почту. «Г-ну Антуану Дюпре... Г-ну Антуану Дюпре...» Мертвые не получают писем. Вот Филиберу уже никто больше не напишет. Антуан смеется: «Просто я слишком занят. У меня нет времени умирать». Он поглаживает конверты, на которых начертано его имя, и думает о нежной коже какой-нибудь девочки.

Собираясь в город, Антуан уже давным-давно не пользуется машиной. По совету доктора, он ходит пешком. Париж кажется сегодня обновленным. Под лучами солнца каждое дерево вопиет о весне. После хорошей прогулки — в метро. Да, в метро, как молодые люди, у которых нет денег. Но когда у тебя хорошее настроение, даже метро прекрасно. Здесь и познакомиться можно.

В вагоне Антуан пробегает взглядом стоящих около него пассажиров. Ничего интересного сегодня. На станции Аржантин только что вошла весьма пожилая дама. Гораздо старше Филибера. Глядя на ее неуверенную походку, можно подумать, что она скоро последует за ним. Антуан поднялся со своего места. Привычка, выработанная в молодости, но разве она не подтверждает, что он еще крепок, как юноша.

— Не угодно ли вам сесть, мадам...

Стоя, он бросает взгляд на свое отражение в стекле на фоне покатой стены туннеля. По правде говоря, ему не на что жаловаться. Несколько морщин, седые волосы, все это так... Но даже у сорокалетних нет такой осанки, такой внешности. Удовлетворенный, он поправляет галстук.

Вот видите, как вознаграждается вежливость! Если бы он не встал, он не увидел бы прелестную особу, которая сидела на соседней скамье. Студентка, скорее всего. Она склонилась над тетрадкой с конспектами. Время от времени она опускает голову, словно обдумывая прочитанное. Ангельское личико серьезно, но губы готовы расплыться в улыбке. Да, ангел Боттичелли, который, как и тот, на картине, чудесно вписывается в грандиозное полотно весны.

Видения — такие же мимолетные, как и огни в туннеле, — мелькают в голове Антуана. Он грезит о чуде. Вот он садится рядом с ней. Заговаривает. Она отвечает ему. Они выходят на одной станции. Она разрешает ему проводить ее. У него нет сомнений, он привлек ее, как привлекают молодых девушек зрелые мужчины. Они вместе завтракают. Он развлекает ее. Он ей нравится. Разница в возрасте? Какое это имеет значение! Они увидятся снова. Позднее они вдоволь посмеются, вспоминая, как познакомились весной в вагоне метро...

И чудо свершается. Студентка закрывает свою тетрадь. Поворачивается к Антуану. Их взгляды встречаются. Похоже, она колеблется, но потом встает. Приближается к нему. Сейчас она заговорит с ним. И она говорит:

— Не угодно ли вам сесть, мсье...

Шестьдесят пять лет разом обрушились на плечи Антуана. Как в минуту пробуждения, он, поднимаясь по лестнице, вновь ощущает свой возраст. На последнем марше, запыхавшись, останавливается. На тротуаре он подходит к какой-то витрине. Снова смотрит на свое отражение на фоне оживленной улицы. Нет, она, наверное, просто ненормальная или слепая, эта девчонка. Или ей пришло в голову позабавиться. Чтобы потом рассказать о своем подвиге друзьям — юнцам, сидящим за столиком в кафе, где стоит такой грохот от ужасного проигрывателя, что нужно повышать голос: «Я встретила в метро одного типа, у него был такой самодовольный вид... Он все время смотрелся в стекло. Поправлял галстук. А я взяла и уступила ему место, как уступают старикам. Видели бы вы его физиономию!»

Ладно, если малютка решила позабавиться такой злой шуткой, дело не так еще плохо. Антуан и не такое видывал. Но если она и впрямь приняла его за старика? Она выглядела порядочной девушкой. Открытый взгляд, застенчивая улыбка. Увы, этот ангел не способен на злую выходку.

Печальный день. Весенние краски померкли. Антуан не осмелился взглянуть, улыбнулись ли ему секретарши, когда он проходил мимо них. Возможно, едва он скрылся у себя за дверью, кто-нибудь из них сказал: «Ты обратила вни-

мание, какой на нем костюм? Слишком светлый для него. Этот старикан разыгрывает из себя юношу».

За завтраком он рассказал о случае в метро одному своему товарищу по клубу. Тот, глупец, рассмеялся: «Как, ты еще интересуешься женщинами? Ты еще не насытился?» Да, он знал многих женщин. Иногда он пытался подвести итог. Баланс богатого мужчины: одна женитьба, один развод, десятки связей на несколько дней или несколько месяцев, не считая интрижек во время уикэнда... Брюнетки, блондинки, создания всех цветов кожи, как некогда у Шабане. Настоящее карнавальное шествие воспоминаний... Ну а теперь?

— В наши годы,— сказал его собеседник,— не стоит желать невозможного.

●

Вечером Антуан снова спустился в метро. Был час «пик». Поезда, прибывая и отправляясь, объединяли пассажиров в единый поток — с приливами и отливами. Антуана притиснули к какому-то солдату, совсем юнцу, который шептал что-то на ухо девушке, еще более юной, чем он. Малютка слушала, вместо ответа время от времени поднимая глаза к своему дружку, и счастливо улыбалась. На площади Этуаль солдат вышел. Закрывшиеся двери разлучили влюбленных, но они еще улыбались, каждый по свою сторону стекла... Поезд уже двинулся, а девушка все еще продолжала улыбаться. Она стояла совсем рядом с Антуаном, он мог бы коснуться ее руки. Но он чувствовал себя так далеко от нее, словно она была на другой планете.

Выйдя из вагона, он подумал о своем друге Филибере, у которого не было жажды жизни. Он почувствовал себя усталым и присел на скамью. Около него, растянувшись во весь рост, спал какой-то бродяга. Очень старый человек, до которого никому не было дела.

●

В этот вечер Антуан остался дома. Он извинился перед своими гостями и отменил обед в городе. Отпустил слуг. Чтобы налить себе виски, никто не нужен.

Виски? Разумно ли это, когда сердце колотится так часто? «Не прислушивайтесь к своему сердцу,— говорит ему доктор.— Чем больше о нем думаешь, тем больше кажется, что оно не в порядке. Не тревожьте себя». Но когда в последний раз он обследовался? Давно. Несколько месяцев назад, может быть, даже год. Какая небрежность! Нужно поговорить с кардиологом немедленно, несмотря на поздний час. Они друзья. Как всегда, его добрый голос успокоит. И они условятся о встрече.

Но по телефону прозвучал записанный на пластинку ответ: «Доктор на конгрессе в Соединенных Штатах. Будьте добры, позвоните после двадцать пятого...» Все они одинаковы, эти врачи. В путешествии, в отпуске, на охоте, на конгрессе. Еще бы, с такими гонорарами, какие они запрашивают! А ты можешь околевать в одиночестве, как тот бродяга на скамейке в метро.

Совсем один. В тишине, окруженной шорохами города, какой большой показалась ему гостиная! Огромной, как в детстве его комната, когда в ней гасили свет. Тогда ему чудилось, будто под напором ночи стены отступали и расширялись. Он не мог уснуть, если не прижимал к себе Ноно, маленького плюшевого медвежонка, своего товарища, своего наперсника, своего союзника. Днем он прятал медвежонка в ящик комода, чтобы его не отобрали. Мать смеялась над ним: «Тебе не стыдно? Такой большой мальчик!»

Он уже несколько месяцев был женат, когда во время уборки Эдмонда обнаружила в одном из чемоданов вытертого плюшевого медвежонка. «А это что за кошмар?» Он почувствовал, что краснеет, как некогда под взглядом матери. Потом с улыбкой рассказал ей историю Ноно. Она умилилась: «Ну, тогда поцелуй его». И добавила: «Прежде, чем мы выбросим его на помойку». Это была их первая ссора.

Ему нужно было бы на следующий же день после развода переехать на другую квартиру. Комната Эдмонды пуста. Пуста и комната Андре. Пуста комната Моники... Андре в Бразилии, там у него коммерческие дела, и он не часто подает весточку о себе. Моника в Париже, замужем, и почти не заботится об отце. «Ты же никогда особенно не заботился о нас, — как-

то сказала она ему.— Ты ведь интересовался только собой». Это примерно то же самое, что заявила ему Эдмонда, когда они расставались: «Я не беспокоюсь за тебя. Ты никогда никого не любил». Возможно, они обе были правы. Это верно, его ничего не занимало, кроме богатства, честолюбия, успеха. Но сегодня — не слишком ли много он выпил виски? — сегодня ему кажется, что он непрочь, чтобы они оказались рядом с ним, эти безразличные дети, эта забывчивая жена...

— Алло, Эдмонда... Это Антуан...

Эдмонда всполошилась. Телефонный звонок, ночью... Что случилось? Ничего Он только хотел услышать ее голос. Есть вести от детей? Да, у них все в порядке. Но почему ты вспомнил о них сегодня вечером? Без особой причины. Или, скорее, потому, что сегодня он сказал себе... Что? Он был бы рад повидать ее. Зачем? Ну что из того, что они разошлись.. У них есть что вспомнить. Это так необходимо? Во всяком случае, сейчас не время обсуждать это. Она сожалеет. Она не одна. У нее друзья. Бридж. Извини. Прошу тебя. Мы еще вспомним. Доброй ночи.

Мы вспомним. Я вспоминаю. Ты вспоминаешь. «О, ты помнишь дни своей юности?» Старинная песенка, ее пела Амелия, маленькая горничная, которая несколько недель ухаживала за ним, когда он болел скарлатиной. Господи! Это было шестьдесят лет назад. Она вставала по ночам, чтобы взглянуть, спит ли он, не нужно ли ему чего-нибудь Это она купила ему плюшевого медвежонка «Когда меня не будет с тобой, он скрасит твое одиночество». Амелии нет больше здесь Она уехала. Наверное, она плакала возле чемодана, кое-как перевязанного бечевкой. Зачем ты прогнал ее? В ту прекрасную пору ты бывал жесток. А теперь? Ты сжалился бы над Амелией? Тебя заботит человек, который совсем один сидит в огромной пустой гостиной? Но что сказала Моника? Что он думает только о себе? Естественно. Кто другой о нем подумает? Бедняга, он может без конца листать свою записную книжку. От А до Я. Открывать одну страницу за другой. Л... Лебрэн (Гастон), М... Мартиньи (Октав де), П... Парен (Робер). Найдется ли в этом списке хоть один, кому ты осмелился бы сказать, что ты одинок, что ты стар, что тебе страшно. Богу, быть может. Да, в списке есть и так называемый бог. Как-то вечером, между двумя бокалами вина, которые ты выпил с друзьями, ты снял телефонную трубку и сказал: «Я хотел бы поговорить с богом». И чей-то голос машинально ответил: «Такой абонент не числится в списках». Ты очень смеялся.

●

Опрокинутая бутылка виски, пустая пробирка от снотворного, отключенный телефон — вот что сразу увидел слуга, едва откинул портьеры в гостиной. Квартальный врач, которого он вызвал, констатировал смерть. У кровати, где вытянувшись лежал их Президент и Генеральный директор, администраторам фирмы Дюпре осталось только недоуменно переглянуться. Ошибка? Слишком большая доза снотворного по оплошности? Мсье Дюпре выглядел счастливым. Дела его шли великолепно. Он был всеми любим. С чего бы ему покончить счеты с жизнью?

И слуга тоже недоумевал — зачем покойный держит в руке маленького плюшевого медвежонка...

Перевод с французского К. Северовой

Синерама

Бразилия

В конце октября прошлого года в газете «О Эстадо де Сан-Пауло» были опубликованы статьи о проблемах современного бразильского кино, о мерах, которые могли бы способствовать развитию национального кинематографа. Показательным в этом смысле было выступление Роберта Фариаса, президента «Эмбрафильма» — организации, ведающей производством фильмов в Бразилии.

Констатируя плачевное состояние, в котором находится сегодня киноискусство страны, автор рассматривает разные аспекты этой проблемы, затрагивая как причины, так и следствия тревожного положения национальной киноиндустрии. В частности, Роберт Фариас пишет: «В последние четыре года количество кинозрителей в Бразилии уменьшилось от 240 до 200 миллионов. Правда, наш зритель стал охотнее посещать бразильские фильмы, о чем свидетельствует статистика: те сорок миллионов человек, что отвернулись от кино, разочарованы фильмами иностранного производства».

Это обстоятельство, несомненно, взволновало тех, кто заинтересован в преимущественном показе на бразильских экранах фильмов, ввозимых из-за рубежа. Прокатчики, обеспокоенные лишь вопросами прибыли, считают, что импортировать заграничные фильмы значительно проще и надежнее, чем производить их у себя дома. Поэтому они так решительно противятся той деятельности, которую ведет в последние годы «Эмбрафильм», поэтому они активно поддерживали создание национального киноинститута, призванного способствовать импорту фильмов, понижению цен на ввозимые картины.

«Эмбрафильм» стремится делать все, чтобы стимулировать показ национальной кинематографической продукции. Однако, к сожалению, средства, которыми располагает организация, слишком ничтожны, они намного уступают даже той сумме, которая уходит на создание одного фильма за границей. В Бразилии сейчас работают три тысячи кинотеатров, и в принципе все они нуждаются в финансовой помощи.

Нелишне будет напомнить сегодня некоторые страницы из истории борьбы «Эмбрафильма» за активизацию национального кинопроизводства. В 1932 году в Бразилии впервые в национальном прокате было отведено место для бразильского фильма: это был киножурнал «Синематографико». В 1942 году было установлено, что прокат должен показывать один бразильский фильм в год, однако многие прокатчики были против. Позже, когда эта минимальная норма возросла до трех бразильских фильмов в год, воспротивился весь прокат.

Тем не менее бразильское кино продолжало бороться за свое существование. Мы добились пятидесяти шести обязательных дней в годовом прокате, указывает Р. Фариас, потом — восьмидесяти четырех, затем эта цифра поднялась до ста тридцати трех. Этот рост сопровождался острейшей схваткой с прокатчиками Бразилии, которые вели решительное наступление на национальное кино под лозунгом «сохранения рынка».

Бывали случаи, когда владельцы кинотеатров бойкотировали прекрасные бразильские фильмы, даже те, которые, бесспорно, принесли бы большие прибыли. Они предпочитали показывать заведомо плохие, «недоходные» картины, с тем чтобы создать превратное представление о национальном кинематографе, убедить публику в превосходстве зарубежного кино. К счастью, сегодня мы все же можем констатировать некоторые изменения в отношении бразильского проката к бразильскому кино. Однако и сейчас еще политика бойкота национального фильма дает о себе знать. Наши картины чаще всего остаются без рынка, они не доходят до зрителя. Несомненно, это очень тормозит развитие национального киноискусства. Кинопроизводство в стране остается по-прежнему «деклассированным», на него давят прокатчики, давит импортируемый кинематограф, которому широко открыты двери кинотеатров Бразилии.

Мы боремся за национальное кино, подчеркивает Роберт Фариас, в очень сложных условиях. Ведь иностранные фильмы стоят прокатчикам дешевле, чем наши ленты. Это парадоксальное положение, конечно же, сильно влияет на политику владельцев кинозалов. При таком неравенстве наше кино не может соревноваться с заграничным, нужны радикальные меры, которые бы дали толчок развитию национального кино. Наша организация «Эмбрафильм» стремится увеличить, насколько возможно, ассигнования на производство фильмов, поскольку постановка картины в Бразилии обходится в десять раз дороже, чем за границей.

Вот почему для интенсивного развития кинокультуры крайне необходимо и активное участие государства. Подлинный подъем киноискусства невозможен без государственной поддержки, в том числе и материальной.

«Эмбрафильм» также борется и за «уравнивание прав» иностранных и бразильских фильмов на нашем внутреннем рынке. Ведь мы покупаем ежегодно пятьсот заграничных лент, из них в лучшем случае пять стоят того, чтобы их демонстрировали на киноэкранах. Я убежден, что при нормализации отношения к национальной кинопромышленности бразильские фильмы, достигшие сегодня

высокого художественного уровня, доказали бы свое право на интерес зрителей, на популярность у публики, заканчивает автор статьи.

Луис Престос

Великобритания

На рекламе — белозубый супермен с волевым подбородком, холодными серыми глазами и стальными мускулами. Это Джеймс Бонд, «секретный агент 007 на службе Ее Величества», отправляющийся сегодня на поиски «новых фантастических и кровавых приключений».

Именно кровавых. Ведь по словам писателя Яна Флеминга, автора многочисленных романов, положенных в основу десятка фильмов из серии «Джеймс Бонд», убийство людей было его профессией: как секретный агент, носящий номер с двумя нолями, Бонд имел право на убийство «по роду службы».

Итак, в Париже, в студии «Эпиней» проходят съемки фильма, рассказывающего о новых похождениях супершпиона. «Лунный гонщик» — самая дорогая лента, которая когда-либо снималась во Франции. Впрочем, ничего удивительного в этом нет. С каждой новой серией размах английских продюсеров Зальцмана и Брокколи становится все грандиознее, сюжеты все невероятнее, съемки все шикарнее. С каждой новой серией, по словам французского еженедельника «Пуэн», стоимость картин увеличивается практически вдвое. Первый фильм, вышедший в 1962 году, «Джеймс Бонд, агент 007 против доктора Но» — обошелся в миллион долларов, последний — «Шпион, который меня любил» (1977) — в тринадцать с половиной миллионов долларов. «Лунный гонщик» будет стоить двадцать пять миллионов.

Почему съемки фильма ведутся во Франции? Место действия совершенно не обусловлено сюжетом. Просто создатели картины решили, что это оправдано коммерческими соображениями. «Я уверен,— говорит режиссер картины Левис Жильбер,— что после наших умопомрачительных кинприключений популярность Франции как места съемок, резко возрастет в международном масштабе. Любопытно, — добавляет он,— что многие страны в разное время были в моде на рынке кинопродукции. В 60-е годы это была Великобритания. Потом пришло время Италии и Испании. Сейчас Англия непопулярна, а шансы Соединенных Штатов наоборот выросли. Думаю, что теперь настала очередь и Франции».

Размах съемок, неестественно роскошная одежда героев — все подчинено единой цели: привлечь, эпатировать обывателя, ошеломить его не просто сюжетом, острыми ситуациями, сексом, но и недоступной ему «красивой жизнью».

Пущено в ход все, что может обеспечить сборы. Прежде всего — обойма актеров. Роже Мор — суперджентльмен, о котором, по замыслу создателей картины, «должна мечтать каждая женщина». Кстати, пять лет назад Роже Мор сменил на этом поприще другого актера — Шона Коннери, воплощавшего на протяжении десятилетия образ героя секретных служб. Шон Коннери был «типичным, по замыслу, интеллигентным убийцей», с твердым жестоким ртом, циничным взглядом, безукоризненным пробором. Но что делать? Мода на внешность в западном кинематографе проходит довольно быстро.

На смену Коннери пришел Роже Мор, отличительной чертой которого является отсутствие какой-либо индивидуальности. Авторы «кинобондианы» постарались, то ли из соображений коммерческих, то ли по каким-либо другим причинам, несколько смягчить во внешности нового Бонда присущую ему жестокость. В противоборство с героем Роже Мора вступает Ричард Киел, играющий убийцу с железной челюстью,— немаловажный персонаж в подобного рода поделках.

На этот раз невероятные приключения агента «Интеллидженс сервис» развернутся в космосе. Треть действия картины будет проходить в межконтинентальной ракете и поэтому самые дорогостоящие декорации, когда-либо построенные в парижской студии «Эпиней», представляют собой гигантскую космическую станцию.

Вот что рассказывает в этой связи Левис Жильбер: «Из двух часов, которые будет продолжаться фильм, двадцать минут длится грандиозная космическая баталия. Стараясь придать картине наибольшую достоверность, мы ознакомились с последними техническими достижениями в американском Национальном управлении по аэронавтике и космическим исследованиям. Это помогло нам создать декорации, соответствующие современному уровню развития науки. Американские ученые, узнав о нашем бюджете, с усмешкой заявили «Если бы у нас было столько денег, мы бы уже достигли того технического уровня, которого вы достигли в фильме...»

Б. Цветова

Венгрия

Роман лауреата премии имени Кошута Иштвана Галла «Хозяин табуна» был одним из самых значительных событий в культурной жизни Венгрии в 1977 году. Одноименная картина лауреата премии имени Кошута Андраша Ковача будет одним из самых ярких событий года, отмечал венгерский еженедельник «Элет эш иродалом», сообщая читателям о предстоящей премьере нового фильма.

Время действия ленты Андраша Ковача — начало 50-х годов — период венгерской истории, сложный

и недостаточно освещенный в искусстве. Место действия — конный завод вблизи границы, куда назначают нового директора, человека порядочного и симпатичного, но не компетентного в этой отрасли хозяйства. К тому же в подчинение к нему попали работающие здесь после войны бывшие хортистские офицеры кавалерии, «чужака» директора они встретили недружелюбно, с явным недоверием. Вначале отношения у экс-офицеров и их нового начальника установились вполне корректные, но достаточно было незначительного повода, чтобы вспыхнула ссора, приведшая к трагической развязке: подчиненные убивают директора, затем в панике бегут к границе и там погибают.

— Эта эпоха,— говорит Андраш Ковач,— является одним из белых пятен в исторической науке. Ни историография, ни социология еще не дали по-настоящему глубокого ее анализа, а без описания и анализа эпохи со всеми ее сложностями и противоречиями трудно понять свершившиеся тогда процессы. Такой анализ еще предстоит сделать ученым. Но искусство может не дожидаться научных выводов, оно должно своими средствами вскрывать глубинные пласты эпохи.

Особенно важно помочь разобраться в прошлом молодому поколению. Ведь люди, которым сегодня меньше тридцати, имеют довольно расплывчатое, туманное представление о том времени. Я много раз убеждался на опыте, что молодежь, если и имеет какое-нибудь мнение о 40-х годах, то весьма схематичное, одностороннее...

Ковач верен себе: в новой работе (как прежде в фильмах «Трудные люди», «Холодные дни», «Стены», «На венгерской пустоши», «С завязанными глазами») он проявляет объективный и целенаправленный темперамент. Он исследует прошлое во имя настоящего и будущего.

По стилистике этот фильм ближе всего стоит к «Холодным дням», одной из лучших картин Андраша Ковача. В «Холодных днях» конкретнее обрисована среда, чем в других его фильмах, относительно мало диалогов. Все внимание режиссера сосредоточено на характерах действующих лиц и драматических ситуациях. Роли в картине исполняют Йожеф Мадараш, Шандор Хорват, Ирен Бордан, Мариани Моор, Ференц Бач и другие. Оператор — Лайош Колтаи.



«Хозяин табуна», режиссер Андраш Ковач (фото из «Бюллетеня «Хунгарофильма», Венгрия)

●

Имя Лайоша Колтаи, одного из лучших представителей венгерской операторской школы, будет стоять и в титрах фильма «Доверие», который в настоящее время снимается. Ставит эту картину режиссер Иштван Сабо по сценарию, написанному им вместе с Эрикой Санто. Исторический фон камерной коллизии, которую они предложат зрителям,— вторая мировая война, ее последние месяцы. Место действия — Будапешт. В отличие от предыдущего фильма Иштвана Сабо «Будапештские рассказы», где большое количество персонажей, здесь будет всего два действующих лица: Янош и Ката, прежде незнакомые друг с другом, но теперь вынужденные волей обстоятельств прожить два месяца в одной комнате, выдавая себя за мужа и жену. Мужчина замкнут и недоверчив — он многое пережил в этой войне, она научила его осторожности, подозрительности в общении с людьми. Женщина, напротив, открыта и искренна — может быть, потому, что она не попадала в такие сложные ситуации, в каких побывал много переживший Янош. В напряженной обстановке двух прожитых вместе месяцев они пытаются понять друг друга. Вскоре недоверие Яноша дает трещину, а наивная Ката превращается в зрелого, сознающего свою ответственность человека.

Две главные роли, кстати сказать, чрезвычайно трудные, поскольку на протяжении всей картины камера Лайоша Колтаи будет постоянно держать героев в поле зрения, поручены Илдико Баншаги и Петеру Андораи.

●

Действие нового фильма Пала Шандора, созданного по мотивам пьесы известного венгерского драматурга Ивана Манди «Глубокая вода», также происходит в Будапеште в конце войны.

Событие, положившее начало истории, случилось в танцевальной школе. Из гардероба исчезло пальто, и гардеробщица отправля-

ется вместе с сыном, дочерью, свояком и женихом дочери на розыски. Целые сутки они кружат по одному из будапештских кварталов, обходя квартиры завсегдатаев танцевальной школы. На эту незамысловатую фабулу фильма нанизаны такие ситуации, в которых люди держат экзамен на человечность, чуткость, отзывчивость. Их поведение определяется крайностями: они помогают одним, оскорбляют других, предают друг друга и спасают врага... Однако не только за главными персонажами наблюдают авторы. Они внимательно следят и за второстепенными действующими лицами, намечая немногими штрихами их характеры и судьбы. По словам режиссера, в его задачу входило показать «без ретуши» тот мир, в котором живут герои фильма.

Это второе обращение Пала Шандора к творчеству Ивана Манди. Несколько лет назад он поставил по его произведению фильм «Футбол старых времен». В новой картине, сценарий которой написала Жужа Тоот, постоянно работающая с этим режиссером, играют известные венгерские актеры Ирен Пшота, Дезе Гараш, Эржебет Кутвельди, Андраш Керн и другие. Снимал фильм оператор Элемер Рагайи, соратник Пала Шандора по предыдущей картине — «Воспоминание о курорте».

Новый фильм, как отмечает венгерская критика, едва ли не самый грустный среди работ Пала Шандора. В одном из первых откликов он назван «горьким размышлением о нации, об обществе, о том ушедшем мире, в котором благодаря торжествующей подлости меняются оценки человеческих поступков и где у людей есть единственная уверенность: уверенность в гибели». Режиссер еще в период съемок говорил, что пьеса Ивана Манди привлекла его тем, что настойчиво предупреждала об опасности разрушения человеческих связей. Именно этот ее мотив Пал Шандор развил на экране, назвав свой фильм: «Избавь от нечистого».

А. Трошин

Индия

К теме социального протеста постоянно обращаются в своем творчестве современные индийские поэты и писатели. Она находит свое отражение и в индийском кинематографе, в частности, в работах прогрессивных режиссеров Западной Бенгалии, Карнатака, Кералы и Андхра Прадеш, в которых зачастую рассматриваются актуальные вопросы развития современного индийского общества. В последнее время многие индийские режиссеры (в их числе: Шьям Бенегал, Мринал Сен, Гириш Карнад, В. Б. Карантх, М. Т. Васудеван Наяр, Раму Кариат, К. Б. Тилак и другие) уделяют серьезное внимание участи бывших неприкасаемых, ныне называемых хариджанами — они по-прежнему остаются самой бесправной, нещадно эксплуатируемой и к тому же весьма многочисленной прослойкой индийского населения. Тяжелые условия жизни заставляют хариджан подниматься на борьбу, которая в силу своей классовой направленности органически сливается с выступлениями трудящихся масс города и деревни в защиту своих социальных и экономических интересов.

Этим зреющим гроздьям социального гнева посвящена и новая работа режиссера Венката Арья «Черный термит». Фильм повествует о трагической судьбе арендатора-издольщика Раманна. Какое-то время он обрабатывает участок земли, принадлежащий здешнему помещику. А когда его бывший хозяин по спекулятивной цене перепродает эту землю другому владельцу, тот сразу же решает не церемониться с несостоятельным должником. Его подручные, пользуясь покровительством местных властей, отнимают у Раманна скот, уничтожают урожай, поджигают дом, издеваются над членами семьи... Тогда Раманн обращается за помощью к своим односельчанам. Вооруженные кольями и палками, они устремляются к помещичьей усадьбе. Она сгорает дотла, но в огне пожара погибают и герой фильма и оба помещика.

По своему духу и социальной направленности «Черный термит» непосредственно примыкает к уже знакомой советскому зрителю кинокартине Шьяма Бенегала «Конец ночи». Действие того и другого фильма происходит в штате Андхра Прадеш, где достигла особого накала борьба крестьян за осуществление насущных социально-экономических преобразований.

●

Снятая на средства Государственной корпорации финансирования кино картина «Необычная история Арвинда Десаи» режиссера Саидаа Мирзы — вторая работа молодежной киноассоциации ЮКТА, объединяющей в своих рядах 16 бывших выпускников Института кино и телевидения Индии в городе Пуна. В отличие от их первой картины «Гхаширам Котваль» (режиссер Джаббар Патель), в основу которой положена трагедия прогрессивного маратхского драматурга Виджая Тендулькара, картина «Необычная история...» обращена к современной действительности, анализирует различные аспекты жизни представителей «среднего класса».

Характер главного героя Арвинда Десаи, его поведение и образ мыслей определяются его мелкобуржуазным происхождением. С одной стороны, это собственник, управляющий роскошным магазином в центре города, а в недалеком будущем и наследник немалого состояния отца, разбогатевшего на торговле коврами и антиквариатом. С другой стороны, он эмоциональный юноша, внутренне неудовлетворенный собой, своим паразитическим образом жизни. Он стремится разобраться в явлениях окружающего мира, начинает понимать несправедливость эксплуатации чужого труда. Арвинд принимает близко к сердцу увольнение служащего, сочувствует борьбе фабричных рабочих за повышение заработной платы. Он даже уговаривает отца поступиться частью своих доходов и пойти навстречу

требованиям рабочих. Но интересы предпринимателей и трудящихся оказываются несовместимыми. И малодушный уход Арвинда из жизни в финале картины более чем наглядно подчеркивает несостоятельность реформистских иллюзий относительно мирного урегулирования классового конфликта между капиталистами и рабочими.

Ю. Корчагов

●

С 3 по 17 января нынешнего года в столице Дели проходил очередной (седьмой по счету) Международный кинофестиваль. Как признал, выступая на церемонии закрытия, министр культуры Республики Индии г-н Адвани: «Идеалом организаторов встречи кинематографистов в Дели был бы представительный киносмотр стран Азии, Африки и Латинской Америки». Однако ни Африка, ни Латинская Америка не были представлены на делийском экране. Преобладали фильмы из Европы (по нескольку лент выставили, например, на конкурс Швеция, Франция, Великобритания), а также из США и Канады.

Примечательный раздел фестивальной программы составили фильмы Индии. Кроме картин режиссера Гириша Карнада «Давным-давно» и режиссера Музаффара Али «Гаман», вне конкурса демонстрировался цикл «Индийская панорама», составленный из новых работ ведущих мастеров «параллельного кино». Фильмы «Панорамы», а еще в большей степени ленты, представленные в конкурсной и информационной секциях фестиваля (среди последних выделяется «Джунун» Шьяма Бенегала и Шаши Капура), дают основание предположить, что наступает новый этап в развитии молодого индийского кино: этап, отмеченный борьбой за внимание и признание зрителя. Правда, борьба эта развивается пока еще в первой своей стадии. Во многих лентах режиссеров «параллельного кино» словно бы ощущается нарочитое демонстративное отрицание каких бы то ни было контактов с «коммерческим экраном» (а потому, к сожалению, их создатели пренебрегают такими факторами искусства, как доходчивость формы и ясность мысли). Проблема приближения фильмов «параллельного кино» к широкой зрительской аудитории обостряется сегодня и в связи с тем, что на экранах Индии все чаще появляются и демонстрируются с успехом произведения европейского и североамериканского кинематографа, опровергающие традиционное представление зрителей страны о содержании и занимательности экранного зрелища.

В жюри фестиваля работали многие признанные мастера и деятели мирового кинематографа: режиссеры Марта Мессарош (Венгрия), Мигель Литтин (Патриотические силы Чили), Сухейль Бен Барка (Марокко), Мринал Сен (Индия), директор МКФ в Лондоне Кен Влашин, журналист Бухор Каранджиа (Индия) и другие.

Судя по первым откликам индийской печати, жюри во главе с сенегальским режиссером и писателем Сембеном Усманом пришлось выдержать активный нажим со стороны ряда индийских киноорганизаций, пытавшихся привести результаты фестиваля в соответствии со своими коммерческими связями и интересами. Лишь в результате продолжительного обсуждения и неоднократного голосования главный приз фестиваля «Золотой павлин» за «художественные достоинства и точный социальный анализ» получил фильм режиссера Золтана Фабри «Венгры» (ВНР).

Призом «Серебряный павлин» был награжден режиссер Билли Уайлдер, фильм которого «Федора», снятый коллективом американских кинематографистов, почему-то представляла на фестивале ФРГ.

Спорным оказалось присуждение приза за лучшее исполнение женской роли американской актрисе Саванне Смит (фильм «Пять дней вне дома»).

Молодой индийский актер Шанкар Негу получил приз за лучшее исполнение мужской роли в фильме «Давным-давно».

Еще одним успехом «параллельного индийского кино» стал специальный приз жюри, которым был отмечен «многообещающий дебют» режиссера Музаффара Али (фильм «Гаман»).

Приз «Золотой павлин» за лучший короткометражный фильм разделили две работы, отразившие проблематику проходящего ныне Международного года детей — «Встречи» (Индия) и «Олимпийские игры» (Польша).

А. Медведев

Испания

«Испанское кино в политическом плане — бездейственное, в социальном — фальшивое, в интеллектуальном — самое убогое, в эстетическом — полнейший нуль, в техническом — рахитичное», — такой суровый приговор вынес кинематографу своей страны в 1965 году режиссер Хуан Антонио Бардем, автор всемирно известных фильмов «Смерть велосипедиста», «Главная улица», «Месть».

Три художника — Бардем, Берланга, Бюнюэль — олицетворяли честь и совесть испанского кинематографа в мрачные годы франкизма, в годы, когда экран страны был наводнен кинопанегириками Каудильо, откровенно пропагандистскими поделками, музыкальными ревю, создаваемыми на уровне стандартного ширпотреба с его неизменными атрибутами — корридой, цыганками, популярными шлягерами.

Что же представляет собой испанский экран сегодня, через тринадцать лет после высказанной в его адрес Бардемом горькой характеристики, после свержения франкистского режима, в годы, когда Испания встает на путь демократизации и либерализации? На этот вопрос отвечает французский кинокритик Франсуа Форестье в статье, опубликованной в журнале «Экспресс».

«Возрождение», «новая волна», «новое испанское кино» — все чаще и чаще мелькают в прессе подобные оценки. В последние годы международное признание получил ряд молодых, разных по сти-



*«Семь дней в январе»,
режиссер Хуан Антонио Бардем
(фото из журнала «Синема 2002»,
Испания)*

лю, языку и формальным исканиям режиссеров страны. В 1976 году Карлос Саура был удостоен специальной премии жюри Каннского фестиваля за кратину «Выкорми ворона». Вышла в свет целая серия новых лент — «Дух пчел» Виктора Эриса, «Паскуале Дуарте» Риккардо Франко, «Суртивос» Хосе Луи Боро, «С завязанными глазами» Карлоса Сауры. На экранах Мадрида появились фильмы, считавшиеся еще несколько лет назад крамольными. Повсюду развешаны афиши «Броненосца «Потемкин» Сергея Эйзенштейна, «Великого диктатора» Чарлза Чаплина, «Надежды» Андре Мальро... «Испания,— пишет Франсуа Форестье,— напоминает в какой-то степени Францию сразу после окончания войны. Барьеры цензуры сломлены, и вот на суд зрителей вынесены, наконец, долгие годы хранившиеся под замком шедевры мировой кинематографии, произведения великих классиков. Ну, и конечно, что неизбежно для буржуазного проката, на экран хлынули и зарубежные, в основном американские боевики с убийствами, эротикой, садизмом...

Две из числа вышедших за последнее время картин — сатира на диктатора Франко. «Нация и совесть Франко» представляет собой перемонтаж всего одной ленты, одобренной Каудильо тридцать семь лет назад и посвященной его персоне. Молодому режиссеру Гонсало Херральду достаточно было вставить в старый вариант несколько интервью, и фильм получил совершенно другую смысловую окраску, раскрыл однозную сущность фашистского режима.

Однако возникает вопрос: можно ли всерьез утверждать, что испанское кино переживает сейчас период, напоминающий «новую волну» во Франции? «У нас никогда не будет того единства, которое было характерно для представителей «новой волны», — считает Ангел Харгиндей, редактор отдела культуры газеты «Эль Паис»,— испанское кино ищет свой собственный путь, вот и все. Но при этом у нас не существует никаких определенных направлений, никакого целостного движения».

«Когда я приехал в страну в ноябре 1977 года,— рассказывает новый директор Центра кинематографии Испании Гарсия-Морено, — более ста фильмов цензура держала под замком. 1 декабря 1977 года цензура была отменена, мы решили выпустить все — и лучшие и худшие образцы. Контроль над кинопродукцией во франкистской Испании был поистине беспощадный. Известно, что такой, например, фильм, как «Палач» режиссера Берланги, был в 1965 году урезан с двух часов до часа семнадцати минут».

Но достаточно ли отменить цензуру, чтобы решить все существующие проблемы, уничтожить все помехи и ограничения? Разумеется, нет. Некоторые темы, несмотря на продолжающийся процесс либерализации, остаются под запретом: испанским режиссерам не рекомендуется в критическом плане обращаться к таким сюжетам, как армия, королевская семья, церковь. Кроме того, выбор направлений определяет другой, гораздо более важный фактор — экономический диктат прокатчиков.

С другой стороны, наплыв картин, импортируемых из-за рубежа, тормозит национальное производство. В самом деле, во имя чего кинопрокатчики будут оказывать поддержку испанским фильмам, когда им предлагают американские боевики — «Контакт: ступень третья» или «Звездные войны», — которые уж наверняка обеспечат максимальные сборы? С другой стороны, рост цен влечет за собой увеличение стоимости производства фильмов.

Сегодня, по мнению журнала «Экспресс», Испания располагает самым крупным потенциалом молодых режиссеров в Европе. Список фильмов, созданных в самое последнее время, довольно внушителен: «Разочарование» Джейма Шавари, «Бильбао» Багаса Луна, «Бумажные тигры» Фернандо Коломо, «Слова Макса» Эмилио Мартинеса Лазаро... Не остаются в стороне и именитые мастера. Берланга только что выпустил коме-

дию «Национальное ружье», Бардем закончил фильм о напряженных днях января 1977 года «Семь дней в январе».

Оценивая состояние западноевропейского кино, Франсуа Форестье пишет: «Французский кинематограф переживает трудные дни, английский — умирает, немецкий — покидает пределы своей страны, в итальянском — главенствуют несколько выдающихся режиссеров. В испанском же кино, несмотря на большой приток новых талантов, продукции выпускается с каждым месяцем все меньше и меньше. Безработица среди актеров и технического персонала достигла 70 процентов... Прежде,— уточняет автор,— было много картин, финансируемых совместно с итальянскими и американскими фирмами; их снимали у нас в стране. Теперь с ростом инфляции этой практике приходит конец»...

Ю. Давыдова

●

Присутствуя в мае 1977 года в Мадриде на симпозиуме, посвященном репрессиям и пыткам, практикуемым военными режимами Латинской Америки, режиссер Карлос Саура был поражен свидетельством одной бывшей заключенной. В больших темных очках, делающих ее неузнаваемой, она бесстрастно, со множеством подробностей рассказывала о пытках, которым ее подвергали. Так был дан толчок созданию фильма «С завязанными глазами», получившего высокую оценку на Каннском фестивале 1978 года. Этой глубокой и чистой картиной режиссер отметил двадцатилетие своей творческой деятельности. За прошедшие годы им было снято двенадцать фильмов, десять из которых — при франкистском режиме.

Какой же след оставили мрачные, страшные годы фашистской диктатуры в его творчестве? Вот что ответил на этот вопрос Карлос Саура:

— Первый мой фильм «Хулиганы» переделывался по требованию цензуры пять или шесть раз. В «Хулиганах» речь идет о подростках из нищих районов Мадрида, которых рекрутируют в школы тореодоров. Ни богатства, ни славы, ни даже возможности хоть раз в жизни выйти на арену эти сомнительные учебные заведения своим ученикам не обеспечивают. Цель их существования только одна — материальное обогащение владельцев школ.

Те годы были для меня, как, впрочем, и для всей испанской интеллигенции, годами выбора. Как быть? Остаться в стране и молчать, прекратить работать или эмигрировать за границу и потерять связи с родиной? Многие друзья пытались убедить меня, что лучший способ борьбы с франкизмом — это бездействие и бойкот. Но я придерживался другого мнения. В те годы мне не раз вспоминалось высказывание великого кубинского революционера Хосе Марти о том, что «быть молчаливым свидетелем преступления — значит быть его соучастником».

Фильм «С завязанными глазами» рассказывает о событиях, характеризующих политический климат Испании после смерти Франко. В нем перекрещиваются и вторят друг другу столь непохожие темы, как преследование за убеждения, сложные взаимоотношения двух любящих людей, проблема противопоставления мужества художника и его творчества насилию и беззаконию властей. На протяжении всей картины многие кадры повторяются и как бы дополняют друг друга.

— В прошлом году,— продолжает Карлос Саура,— мой семнадцатилетний сын участвовал в демонстрации вместе с учениками своего лицея. Он был схвачен и жестоко избит полицейскими. И все это несмотря на то, что Франко отправился в мир иной два года назад. Разумеется, в Испании сегодня происходят огромные перемены к лучшему, идет борьба за демократизацию всех общественных институтов, но мы не должны терять бдительность. Крайне правые еще не сложили оружия. И не только в Испании, но и в Америке, ФРГ, Франции, во многих других странах.

Главный герой новой картины Сауры — театральный режиссер Луис. Он готовит постановку пьесы, рассказывающей о пытках в Латинской Америке. И вот в его адрес начинают поступать угрожающие письма, раздаются анонимные телефонные звонки. Но Луис дает себе слово довести свою постановку до конца, несмотря ни на что. Главные роли в картине исполняют Джеральдина Чаплин и Хосе Луис Гомез. Их игра, по свидетельству газет, великолепно выражает многоплановый и глубокий замысел фильма.

В. Смелякова

Италия

Юг Италии. Дорога, петляя между аккуратно засеянными клочками земли, поднимается вверх. Бледное солнце освещает неподвижный, почти фантастический пейзаж. Здесь, в маленькой, словно вросшей в склон горы, деревушке проходили съемки нового фильма известного итальянского режиссера Франческо Рози. Картина снята по роману Карло Леви «Христос остановился в Эболи».

В деревне Гуардия Пертикара, где расположилась съемочная группа, всего около тысячи жителей — в основном женщины и старики. Это в нескольких километрах от места, куда в 1935 году был сослан на два года за антифашистскую деятельность Карло Леви, итальянский писатель, художник, общественный деятель.

Главная площадь Гуардии Пертикары. Живописные домики с маленькими балкончиками, на которых застыли женщины, одетые с ног до головы в черное. Церковь, мэрия, кафе. На площади ведут неторопливую беседу крестьяне в выцветших от южного солнца одеждах. Подходя к главной площади деревни, не сразу удается

отличить декорации от подлинных строений, актеров от зрителей, занятых в съемках крестьян от других местных жителей.

— Я решил,— говорит Франческо Рози в интервью французской газете «Монд»,— снимать в своей картине местных крестьян, чтобы создать у зрителя полное ощущение жизни. С профессиональными актерами мне бы никогда не удалось добиться такой чистоты, выразительности, самобытной поэтичности. Отбор исполнителей был делом не простым. Мне пришлось ходить по деревням, искать, уговаривать.

Франческо Рози — убежденный сторонник политического кинематографа, автор остросоциальных фильмов «Руки над городом», «Люди против», «Дело Маттеи», «Сиятельные трупы». И этот фильм он тоже стремился пронизать духом социальной и политической публицистики.

Рози решил создать полнометражную художественную ленту и — кроме того — четырехсерийный телефильм. Последняя серия телефильма будет, по всей вероятности, посвящена дискуссии о сегодняшнем положении крестьян на юге Италии. Книга Карло Леви «Христос остановился в Эболи» — рассказ о тяжелой жизни деревни при диктатуре Муссолини, обрекавшей крестьян на невежество, нищету, вымирание. И хотя Карло Леви не вскрывает классовых истоков фашизма, он как художник, горячо любящий свой народ, создает необычайную по выразительности сатирическую картину фашистской Италии. Хотя крестьяне остаются неграмотными, не умеют написать свою фамилию, не получают даже элементарной врачебной помощи, хотя дети гибнут, все это нисколько не волнует местные власти. Они всецело поглощены другим — шпионят, сплетничают, строчат донос за доносом. Процветают протекционизм, раболепие перед начальством, стремление выслужиться. Таков мирок фашистских прихвостней, «липкая бессмысленная паутина повседневной жизни, презренных страстишек, скуки»...— пишет Леви. Всему этому противостоит мир крестьян. С искренней болью рисует автор их труд, «весь этот покорный мир без надежд, безрадостные будни, в которых лишь слезы отчаяния, постоянный страх за завтрашний день»...

— И в наши дни основной проблемой юга Италии являются безработица, эмиграция,— говорит Рози,— недаром в соседней деревне одна из улиц называется улицей эмигрантов...

Поэтому, чтобы превратить сегодняшнюю Гуардию Пертикару в деревушку 30-х годов, потребовались только очень незначительные изменения.

— Рози не стремился воссоздать историю — рассказывает Джан-Мария Волонте, исполняющий в картине роль Карло Леви. Нас интересовали извечные проблемы этого края: многолетняя изоляция целых социальных слоев от участия в общественной жизни, отчуждение жителей далекой деревушки от жизни страны. Здесь по-прежнему существует проблема эмиграции, по-прежнему главная мечта крестьян — уехать...

К. Звонова

●

После пятнадцатимесячного отсутствия вернулась из-за границы в Рим София Лорен, которая будет сниматься вместе с Марчелло Мастроянни в новом фильме режиссера Лины Вертмюллер. Прежде актрисе угрожал арест в случае ее появления на территории Италии — в связи с судебным преследованием ее мужа, известного продюсера Карло Понти, обвиняемого в незаконном вывозе капиталов за границу. Лорен еще должна будет предстать перед судом и сама: ведется следствие по делу о произведениях искусства, неизвестно как оказавшихся в проданной ею старинной вилле в Марино близ Рима. Подвергся цензурному запрету в Италии «за непристойность» и последний фильм, в котором она снималась,— «Анджела».

●

Первые же отклики печати на происходивший в Триесте XVI Международный фестиваль научно-фантастического кино были весьма негативными. «Ни фантазии, ни науки нет в фильмах, представленных в Триесте», «Куда больше суеверия, чем научной фантастики» — таковы заголовки корреспонденций с фестиваля в итальянских газетах. «Катаклизмы и ужасы всевозможного рода вытеснили аллегории и метафоры, придававшие интерес этому жанру»,— писал в газете «Унита» критик Сауро Борелли. «На экранах Триеста безраздельно господствуют ужасы»,— вторила ему газета «Паэзе сера». Общий вывод авторов корреспонденций из Триеста: фильмы ужасов и катастроф ныне подменяют научно-фантастические ленты, они неузнаваемо изменили представление о жанре в целом. Помимо этого отмечаются вторичность, неоригинальность показанных лент, их невысокий профессиональный уровень. В качестве примеров называются американские картины «Конец света» режиссера Джона Хейеса и «Дом обреченных на адские муки» режиссера Микаэла Патаки, западногерманский фильм «Операция «Ганимед» Райнера Эйлера, французская лента «Фотовоспоминание» Эдмона Сешана и другие. Говоря о японском мультфильме «Космический крейсер», показанном на фестивале и приобретенном для итальянского проката, Борелли отмечает глубоко реакционный, милитаристский характер этой ленты, тем не менее предназначенной... для юного зрителя.

●

Опубликованные данные о кассовых сборах, которые сделали итальянские фильмы у себя на родине в 1976—1977 годах, дают возможность судить о степени популярности занятых в них актеров. В числе наиболее «кассовых» актеров мы не находим ни Марчелло Мастроянни, ни Альберто Сорди. На первых местах — Витторио Гассман, Уго Тоньяцци, Джулиано Джемма, Паоло Вилладжо, Франко Неро, Адриано Челентано, Бад Спенсер и Теренс Хилл (последние двое — скрывающиеся под амери-

канизированными псевдонимами исполнители ролей в «вестернах по-итальянски»). Популярность актеров-мужчин намного превосходит успех актрис. В числе наиболее любимых массовым итальянским зрителем «звезд» ныне не фигурируют ни София Лорен, ни Клаудия Кардинале, ни Стефания Сандрелли. На первых местах — Марианджела Мелато, Эдвиж Фенеш, Орнелла Мути, Моника Витти.

●

В издательстве «Оффичина» вышла книга-альбом «Горький рис», подготовленная режиссером и киноведом Карло Лидзани, который некогда был одним из авторов сценария этого известного фильма, поставленного режиссером Джузеппе Де Сантисом и вошедшего в «золотой фонд» неореализма. Во вступительной статье к книге Лидзани рассказывает историю создания этого произведения, делится воспоминаниями о том насыщенном событиями периоде, когда делался фильм, о своих друзьях, которые работали в те годы в итальянском кино и даже «не знали, что они создавали неореализм». В книге помещен также сценарий фильма — тот «железный сценарий», которого требовал Де Сантис, и множество кадров из фильма, снабженных подробными подписями, содержащими глубокий киноведческий анализ картины в целом.

А. Богемская

КНР

Как сообщают зарубежные агентства из Гонконга, среди кинозрителей КНР широко распространено недовольство той продукцией, которая демонстрируется на экранах кинотеатров страны и по телевидению. Неудовлетворенность китайской публики объяснима и резонна: такие ленты, как «Начинание», «Дозор под светом неоновых ламп», созданы на весьма посредственном художественном уровне. Тем не менее фильм «Начинание» — иллюстрация лозунга «В промышленности учиться у Дацина» — возведен в сегодняшнем Китае в канон, равняться на который вменяется не только кинематографистам, но и всем работникам литературы и искусства.

Очевидно, что кинематографисты в сегодняшнем Китае, как это было и при Мао Цзэдуне, поставлены в такие условия, когда главное — доказать политическую лояльность пекинскому руководству, старательно проиллюстрировать ту или иную директиву. Это делается и в целях самосохранения и в соответствии с установками проводников культурной политики. Так, в одном из недавних своих выступлений министр культуры КНР Хуан Чжэнь заявил: «Не следует проявлять чрезмерную взыскательность к произведениям литературы и искусства. Если произведения литературы и искусства отвечают «Шести политическим критериям» («Шесть политических критериев» выдвинуты Мао Цзэдуном, в конечном счете они сводят художественное творчество к иллюстраторству и вульгарной пропаганде.— *Вл. Г.*) и соответствуют определенному уровню искусства, то можно публиковать их или показывать их в театре и кино». Вот и показывают, как близнецы, похожие одна на другую ленты, состряпанные по одной модели, едва отмеченные печатью творчества... Да и о каком искусстве можно говорить, когда создание кинопроизведений ставится в современном Китае на поток. Все тот же Хуан Чжэнь в статье «Встретим новый подъем социалистического культурного строительства» напомнил слова Мао Цзэдуна, призывавшего каждую неделю выпускать новый художественный фильм. Что это — отголоски давно дискредитировавшего себя «большого скачка»? Нет, это, по выражению китайской пропаганды, новый «большой скачок» в рамках «четырех модернизаций». И его наглядные результаты, его вред для искусства кино в Китае очевидны. Доказательством тому служит и недовольство зрителей страны кинопродукцией последних двух лет и искреннее признание известного китайского писателя Ба Цзиня, сказавшего недавно о сегодняшнем китайском кинематографе: «стереотипно и нежизненно».

Вл. Гришин

Румыния

...Катастрофа произошла 4 марта 1977 года в 21 час 30 минут. Оператора при этом не было, фотографа тоже, но в архивах фонотеки бухарестского радио хранится пленка с записью подлинных звуков землетрясения — глухого гула, идущего из-под земли, грохота рухнувших стен, стонов людей, застигнутых несчастьем, которое случилось так внезапно. В городе гаснет свет. Чернеют окна домов, больниц, гаснут огни в аэропорту, самолеты неподвижно застыли на стартовых дорожках, замерли скальпели в руках у хирургов. Ребенок рождается при свете спиртовой горелки — и это уже когда все утихло, но где-то еще взрывались баллоны с газом, падали куски железобетонных стен. Карманные фонарики и фары замерших автомобилей были в тот момент, пожалуй, единственными источниками света...

В начале фильма приводится несколько интервью с жителями города, которых непосредственно коснулась эта беда. Кого-то из них откопали через 80 часов, кого-то через 128 или даже 188 часов...

Камера показывает нам руины, на месте которых еще недавно стояли дома, следит за женщиной, в отчаянии бегущей по улице. Но вот уже появляются спасатели, солдаты — безымянные герои борьбы за жизнь погребенных под

развалинами. Собаки разыскивают места, где надо искать, спасатели, не жалея сил, ворочают цементные блоки, чтобы спасти еще одну жертву катастрофы.

Фильм «Превыше всего» режиссеров Дана Пицы и Николае Маргиняну, являющийся первой попыткой реконструировать события марта 1977 года, не был еще показан в Румынии: слишком свежи воспоминания о катастрофе, слишком жива память о трагических событиях, слишком сильна боль людей, потерявших своих близких.

Картина снята по сценарию, основанному на подлинных рассказах участников и свидетелей землетрясения.

Г. Фролов

Чехословакия

Отдел печати и информации киностудии «Баррандов» сообщает о завершении работы над несколькими фильмами, запущенными в производство в прошлом году.

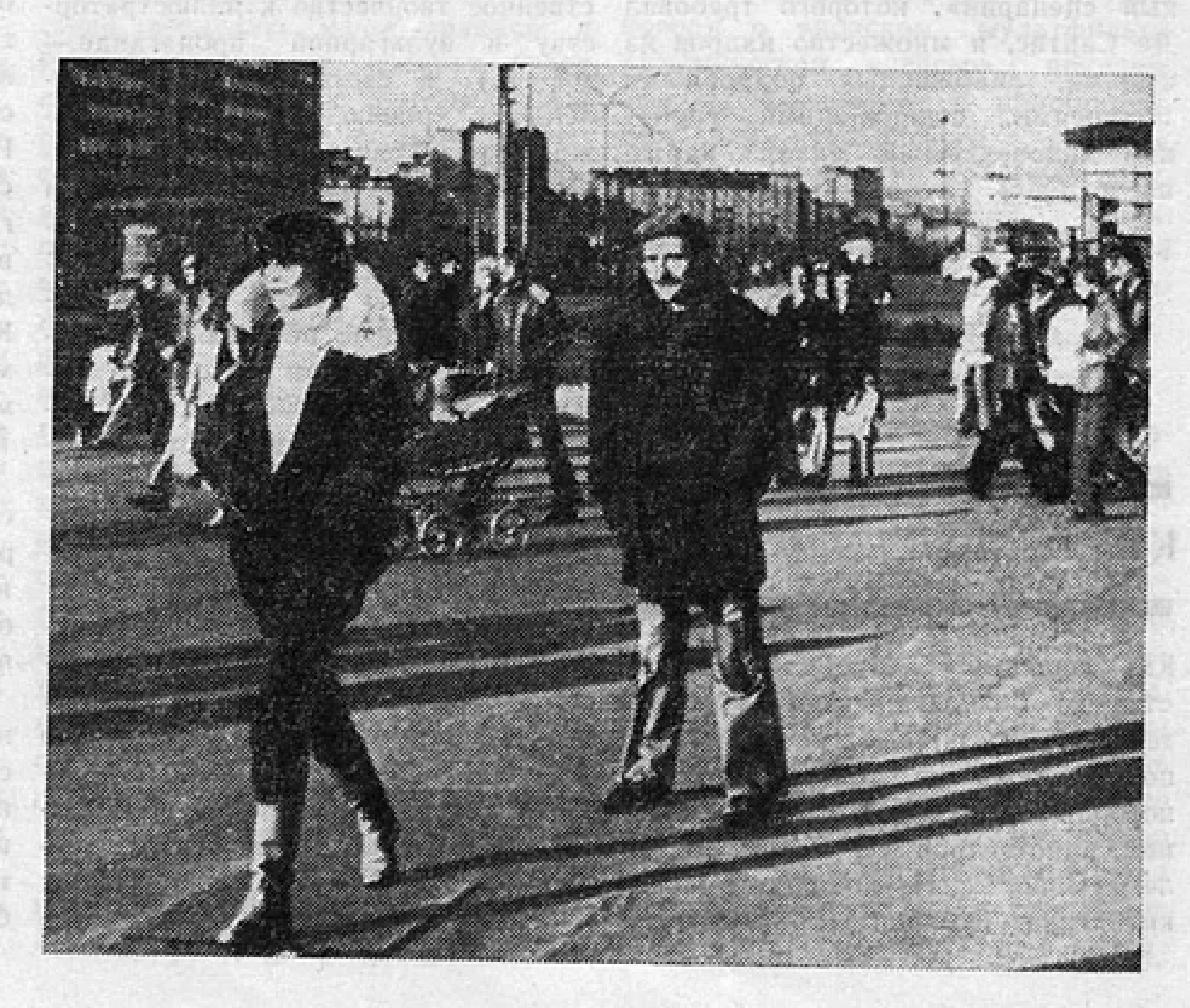
Режиссер Антонин Қахлик, получивший одну из главных наград на последнем фестивале чешского и словацкого кино в Чешских Будейовицах за картину «О Моравской земле», экранизировал роман Владимира Парала «Радость до самого утра». Герои одноименной ленты — Виола (Ева Тучкова) и Қазан (Йозеф Сомр) — наши современники, люди, которые хотят жить полнокровной, насыщенной жизнью. Однако зачастую они не могут четко разграничить в своем сознании истинные и мнимые жизненные ценности. По мере развития сюжета взгляды Виолы и Қазана претерпевают определенную эволюцию, постепенно они осознают, что основу подлинного благополучия составляют не материальные блага, а взаимоотношения между людьми, опирающиеся на искренние и бескорыстные чувства, которые ничто не заменит.

«Проявления мещанства в его новых формах,— говорит Антонин Қахлик,— беспокоят меня. Работая над сценарием фильма, мы с писателем Паралом попытались найти сочетание ироничной оценки потребительской психологии и связанных с нею взаимоотношений между людьми с серьезным предостережением и обоснованием необходимости решительно бороться против этих негативных явлений, противоречащих морали нашего общества. Одновременно нам хотелось показать влияние социальных факторов на образ мышления и поведение человека».

В картине заняты Ленка Қоржикова, Магда Вейгертова, Иржи Крампол, Мирослав Ратай; снял фильм известный чешский оператор Йозеф Иллик.

Новая работа режиссера Яромира Борка, лирическая комедия «Салонные львы», наверняка обманет ожидания зрителей, слишком буквально воспринявших ее название: центральными персонажами ленты являются двое рабочих-строителей — Ферри (Йозеф Дворжак) и Пепик (Ян Гартл), приехавшие в Прагу, чтобы участвовать в возведении новых жилых кварталов чехословацкой столицы. Каждый из них первое время чувствует себя одиноким в незнакомом городе вдали от семьи и родных мест, и между двумя парнями быстро устанавливаются тесные дружеские отношения, тем более что характеры обоих до некоторой степени схожи. Ферри старше и опытнее Пепика, он старается предостеречь юношу из провинции от неверных шагов; его товарищеская поддержка и советы оказываются весьма кстати, когда Пепик неудачно влюбляется в эстрадную певицу Виржинию (Яна Валкова). Вскоре дружба двух приятелей подвергается испытанию: их новая знакомая Гелена (Дагмар Вешкрнова) одинаково нравится обоим, однако соперничество Ферри и Пепика не переходит во вражду, они остаются добрыми друзьями и после того, как девушка делает свой выбор. Как отмечает обозреватель Отдела печати «Баррандова», авторам фильма «удалось добиться того, чтобы рабочая среда не

«Радость до самого утра», режиссер Антонин Қахлик (фото Иржи Кучеры, Прага)



стала просто декоративным фоном», а взаимоотношения персонажей на производстве были показаны так, чтобы это помогло более полному раскрытию их характеров; отдельные эпизоды картины снимались в тех районах Праги, где сейчас ведется большое строительство, что изобразительно подчеркивает связь происходящего на экране с общей атмосферой сегодняшней пражской жизни.

Одну из главных ролей в фильме режиссера Иво Новака «Человек с орлом и курицей» (сценарий — по мотивам рассказов моравского писателя Милана Рафая) исполнила Яна Брейхова, талантливая актриса чешского кино и театра, давно завоевавшая широкую популярность и любовь зрителей как у себя на родине, так и за рубежом. По жанру «Человек с орлом и курицей» — психологическая драма, центральный персонаж которой, тракторист Мартин Голак (Сватоплук Скопал) в начале фильма расстается с женой и уезжает в другую местность, поступив на работу в бригаду мелиораторов. Мартин — человек, склонный к необдуманным поступкам, характер его еще не сформировался окончательно; он заносчив и считает, что окружающие, включая и собственную жену, его не ценят... Попав в новые непривычные условия, Голак мало-помалу пересматривает некоторые из своих явно ошибочных представлений. У него появляется чувство ответственности, умение считаться с интересами других людей. Важная роль в становлении характера Мартина принадлежит рабочему коллективу: члены бригады, в которую он попал, дают ему понять, что неумеренного самомнения и напористости, граничащей с дерзостью, далеко не достаточно, чтобы заслужить уважение товарищей. В финале картины Голак возвращается домой, многое пережив и многому научившись; зритель может только догадываться, как пойдет его жизнь дальше, но не вызывает сомнений, что новый опыт и новые качества, обретенные героем, помогут ему в выборе верных нравственных ориентиров.

Дебютом режиссера Карела Коваржа стал детективный фильм «Ловушка для уток», сценарий которого опирается на невымышленные события. Фабула картины, отвечающая классическим законам детектива, четко выстроена, богата напряженными и загадочными положениями, сопровождающими поиск преступника, подозреваемого в двойном убийстве. Однако главными персонажами картины являются не преступники и правонарушители, появляющиеся на экране по ходу действия, а сотрудники милиции и органов государственной безопасности, чья работа, трудная и сопряженная с постоянным риском, показана без фальши и «романтических» деталей, порой еще встречающихся в фильмах детективного жанра. Криминальный сюжет не превращается для авторов ленты в самоцель: их по преимуществу занимают внутренние мотивы, толкающие людей на нарушение законов и правил общественной морали. Негативные явления, еще сохранившиеся в социалистическом обществе, рассматриваются в картине с четких и принципиальных гражданских позиций, что, по мнению чехословацкой критики, способствовало созданию произведения не просто занимательного, но имеющего серьезное воспитательное значение. Дебютирующий режиссер снял в «Ловушке для уток» в основном актеров, мало известных в кино, рассчитывая не на популярность исполнителей, а на важность проблематики ленты и неизменный интерес зрителя к остросюжетным историям на экране.

●

На «Баррандове» экранизирован первый сценарий из цикла «Друзья со всего света», задуманного Иржи Мелишком и Яромиром Борком. По замыслу авторов, фильмы цикла познакомят самых молодых чехословацких зрителей с жизнью народов братских социалистических стран. Отдельные ленты будущей серии объединяют идеи интернациональной дружбы, товарищеской взаимопомощи, показ явлений, характерных для мира социализма на нынешнем этапе его развития. Новая картина называется «Трое с берега моря» и рассказывает об увлекательных приключениях трех пионеров из Чехословакии — Ольги, Петра и Душана, для которых очередные летние каникулы завершились не совсем обычно. Друзья отдыхали на черноморском побережье Болгарии, в международном пионерском лагере, а когда пришло время возвращаться домой, они опоздали на поезд, идущий в Прагу, и оказались вдали от родных мест без денег и документов... После множества разнообразных приключений Ольге, Петру и Душану все-таки удается попасть в Прагу — за несколько минут до прибытия поезда, в котором возвращались домой их товарищи. Однако прежде чем это произойдет, юные герои фильма испытают радость неожиданных встреч и новых знакомств; маршрут их вынужденного путешествия пройдет по интересным и красивым местам, в которых они никогда не бывали прежде, и в конце концов ребята останутся весьма довольными тем недоразумением, что в первый момент так сильно огорчило и встревожило их. Яркие дорожные впечатления помогут Ольге, Петру и Душану, а заодно и их сверстникам в зрительном зале, ощутить красоту и богатство мира, красоту и ценность искренних благородных человеческих чувств — доброты, честности, отзывчивости. Работа над картиной велась в сотрудничестве с болгарскими кинематографистами. Съемки большей частью проходили на территории Болгарии и Венгрии. Режиссер-постановщик фильма — Яромир Борк.

И. Обутин

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Шествие золотых зверей», 9 ч.
Авторы сценария Ю. Домбровский, Т. Вульфович. Режиссер-постановщик Т. Вульфович. Операторы-постановщики М. Демуров, В. Эпштейн. Художник-постановщик Б. Царев. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор В. Крачковский.
Роли исполняют: И. Ледогоров, Г. Байкштите, Н. Крюков, В. Балашов, С. Бубнов, Л. Гладунко, С. Коптев, М. Володина, Н. Прокопович, С. Полежаев. С. Плотников, С. Приселков, Е. Долуханова, К. Симбин, О. Федоров.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Злой дух Ямбуя» (по повести Г. Федосеева), 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Бунеев. Операторы-постановщики А. Гарибян, А. Гришко, Н. Пучков. Художник-постановщик О. Беднова. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор В. Кипа.
Роли исполняют: Ю. Заборовский, О. Ензак, Р. Ешонов, Ф. Сергеев, В. Круглов, А. Кавалеров, Н. Куваченок, Н. Дмитриев, З. Пикунова.

«Осенние колокола» (по мотивам «Сказки о мертвой царевне и семи богатырях А. С. Пушкина), 8 ч.
Автор сценария А. Володин. Режиссер-постановщик В. Горикер. Оператор-постановщик Л. Рагозин. Художники-постановщики А. Попов, А. Кочуров. Музыкальное оформление А. Коган. Звукооператор А. Избуцкий.
Роли исполняют: И. Алферова, А. Кириллов, Л. Дребнева, Л. Чиркова, В. Вихров, Н. Сайко, Г. Мартиросян, В. Черняев, А. Андрусенко, В. Незнанов, Л. Трутнев. А. Ивашов, С. Бардыгин.
Текст сказки читает И. Смоктуновский.

«Стеклянные бусы», 7 ч.
Автор сценария А. Борщаговский. Режиссер-постановщик И. Николаев. Оператор-постановщик В. Сапожников. Художник-постановщик В. Пастернак. Композитор А. Николаев. Звукооператор С. Гурин.
Роли исполняют: Л. Гравес, Б. Арстанбеков, Л. Норейка, В. Устимович, Д. Дондуков О. Ким, С. Поляков, В. Баринов, В. Чеботарев.

«Четвертая высота», (по мотивам одноименной повести Е. Ильиной), 8 ч.
Автор сценария В. Спирина. Режиссер-постановщик И. Вознесенский. Оператор-постановщик А. Рыбин. Художник-постановщик Н. Емельянов. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Н. Шарый.
Роли исполняют: Р. Сергеечева, О. Агеева, Л. Лужина, В. Пучков, П. Руденский, В. Котов. М. Щербаков, С. Образов, Л. Берман, М. Горлова, Г. Фролов, Ю. Шерстнев, Е. Валаева.

Киностудия «Ленфильм»

«След на земле», 9 ч.
Автор сценария В. Гоник. Режиссер-постановщик В. Бортко. Оператор-постановщик А. Чиров. Художник-постановщик Н. Бирман. Художник-постановщик В. Улитко. Композитор В. Баснер. Звукооператор И. Черняховская.
Роли исполняют: В. Павлов, Н. Гундарева, В. Самойлов, Б. Иванов, С. Иванов, Р. Афанасьев, Р. Мадянов, М. Липартия, Саша Бурмистрова, В. Михеев С. Заморев.

«Будьте готовы, ваше высочество!» (по мотивам одноименной повести Л. Кассиля), 7 ч.
Авторы сценария В. Григорьев, М. Розовский. Режиссер-постановщик В. Попков. Оператор-постановщик Н. Журавлев. Художник-постановщик В. Капленко. Композитор М. Карминский. Звукооператор Ю. Горецкий.
Роли исполняют: Э. Джафаров, Т. Данилова, Г. Толочко, В. Егоров, С. Гуляев, О. Веселый, О. Бондаренко, Д. Франько, А. Праченко, И. Мазур.

Киностудия имени А. П. Довженко

«Голубые молнии», 9 ч.
Авторы сценария А. Кулешов, К. Рапопорт. Режиссер-постановщик В. Агранов. Композитор Л. Афанасьев. Текс песен С. Гребенникова, Л. Куксо. Звукооператор Г. Калашникова.
Роли исполняют: А. Градов, О. Жулина, С. Подгорный, В. Бутов, Ю. Каморный, Л. Белозорович, К. Степанков, А. Матешко, В. Очеретяный, А. Фоменко, С. Свечников.

«Жнецы», 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Денисенко. Оператор-постановщик Н. Кульчицкий. Художник-постановщик П. Максименко. Композитор В. Губа. Свадебная песня на слова В. Денисенко. Звукооператор Г. Парахников.
Роли исполняют: А. Рудаков, Т. Плашенко, Н. Андрейченко, Н. Наум, М. Криницина, А. Хостикоев, И. Тарапата, Б. Бенюк, Н. Жантурин, К. Степанков, Н. Олейник, А. Лефтий, Н. Гебдовская, В. Волков, Ю. Дубровин, А. Милютин, А. Шестопалов М. Утепбергенов.

«Только каплю души...», 8 ч.
Автор сценария Л. Ямковый. Режиссер-постановщик В. Городько. Оператор-постановщик В. Курач. Художник-постановщик В. Шавель. Композитор Е. Крылатов. Песни на стихи Е. Евтушенко. Звукооператор Р. Бисноватая.
Роли исполняют: Л. Неведомский, А. Никитченко, М. Кононов, А. Лефтий, Т. Носова, С. Орлова, В. Носик, Г. Сафронов.

Одесская киностудия

«Сын чемпиона», 7 ч.
Автор сценария Н. Леонов. Режиссер-постановщик А. Осипов. Оператор-постановщик Е. Козинский. Художники-постановщики В. Коновалов, А. Наумов. Композитор С. Баневич. Текст песен Т. Калининой. Звукооператор Е. Эдемская.
Роли исполняют: А. Матешко, С. Коренев, В. Перевалов, Р. Хомятов, Т. Васильева, В. Наумцев, Ю. Дедович, А. Мовчан, А. Измайлов, А. Январев.

«Хлеб детства моего», 9 ч.
Автор сценария В. Решетников. Режиссер-постановщик Я. Лупий. Оператор-постановщик С. Стасен-

ко. Художник-постановщик В. Ефимов. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Нетребенко.
Роли исполняют: Э. Купоросов, С. Ведерников, Е. Стежко, А. Мещерякова, О. Бобрович, Р. Куркина, В. Шкаликов, Н. Гебдовская, И. Класс, Л. Яновский, Н. Моргунова, Б. Сабурова, А. Гединский, А. Болдин.

Киностудия «Азербайджанфильм»

«Удар в спину», 8 ч.
Автор сценария Э. Эфендиев. Режиссер-постановщик А. Бабаев. Оператор-постановщик В. Керимов. Художник-постановщик Э. Рзакулиев. Композитор Х. Мирза-Заде. Звукооператор А. Асадов.
Роли исполняют: Ш. Алекперов, А. Искендеров, Ю. Велиев, Г. Хани-Заде, А. Панахова, А. Магеррамов, Р. Балаев, Г. Мамедов, Р. Азимов, А. Ибрагимов, Э. Гасанов, Д. Юсифова, Н. Бекир-заде.

Литовская киностудия

«Обмен» (по мотивам одноименной повести Ю. Трифонова), 9 ч.
Авторы сценария П. Моркус, Р. Вабалас. Режиссер-постановщик Р. Вабалас. Оператор-постановщик И. Грицюс. Художник-постановщик В. Кисараускас. Композитор В. Ганелин. Звукооператор П. Липейка.
Роли исполняют: В. Титова, Г. Яковлев, Р. Зданавичюте, Р. Разума, Л. Оболенский, В. Артмане, А. Масюлис.

Киностудия «Молдова-филм»

«Крепость», 10 ч.
Авторы сценария Г. Тер-Ованесов, В. Паскару. Режиссер-постановщик В. Паскару. Оператор-поставщик В. Чуря. Художник-постановщик В. Зачиняев. Композитор Д. Тер-Татевосян. Звукооператор Е. Рейтих.
Роли исполняют: Э. Виторган, А. Масюлис, К. Константинов, И. Шкуря, П. Будкевич, У. Лиелдидж, В. Гаврилов, А. Лицитис, Е. Герасимов, Ю. Кузьменко, И. Азер, В. Купча, П. Баракчи, В. Морян, А. Бойко, Д. Япунджян, В. Шакало, М. Миликов, С. Финитти, В. Кутаков, И. Стаценко, Б. Зайденберг.

Киностудия «Таллинфильм»

«Скорпион» (по мотивам повести А. Каллас «Пастор из Рейги»), 8 ч.
Автор сценария В. Куйк. Режиссер-постановщик Ю. Мююр. Оператор-постановщик М. Дороватовский. Художник-постановщик Х. Клаар. Композитор Э. Тамберг. Звукооператор Р. Сабсай.
Роли исполняют: М. Микивер, Э. Кулль, Т. Микивер, Э. Аавик.

«Цену смерти спроси у мертвых», 8 ч.
Автор сценария М. Унт. Режиссер-постановщик К. Кийск. Оператор-постановщик Ю. Силларт. Художник-постановщик Т. Вирве. Композитор Л. Сумера. Звукооператор К. Мююр.
Роли исполняют: Ю. Киселюс, Г. Гирдвайнис, М. Кленская, Э. Кулль, Э. Краам, П. Лаасик, К. Комиссаров, М. Микивер, М. Лилль, Р. Аллаберт, Р. Гутман.

Киностудия «Узбекфильм»

«Ясные ключи», 7 ч.
Автор сценария Д. Исхаков. Режиссер-постановщик А. Акбарходжаев. Оператор-постановщик А. Панн. Художник-постановщик Б. Назаров. Композитор Е. Ширяев. Звукооператор З. Предтеченская. Художественный руководитель Э. Ишмухамедов.
Роли исполняют: У. Махкамов, А. Абдувахабов, Г. Ангелукос, Д. Юсупов, Х. Латыпов, Х. Умаров, С. Норбаева, Ш. Иргашев, Х. Шарипов.

«Фитиль» № 195. (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Т а к т и к» (Киностудия имени М. Горького). Автор сценария Л. Фульштинский. Режиссер В. Дорман. Оператор В. Корнильев. Художник М. Горелик. Композитор Д. Дорман.
Роли исполняют: Н. Парфенов, Ю. Волынцев.
«Ц е н а м е л о ч и» (ЦСДФ). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер-оператор Г. Голубов.
«Э к з а м е н» (Мосфильм). Автор сценария М. Давыдов. Режиссер Б. Яшин. Оператор А. Дубинский. Художник В. Гладников.
Роли исполняют: Э. Этуш, И. Березина.

«Фитиль» № 196 (всесоюзный сатирическй киножурнал), 1 ч.
«В п о и с к а х т р у д н о с т е й» («Мосфильм»). Автор сценария М. Яковлев. Режиссер Л. Марягин. Оператор А. Климачев. Художник В. Гладников.
Роли исполняют: Р. Зеленая Б. Новиков.
«Г о р ь к и й д ы м» (ЦСДФ). Автор текста Я. Харечко. Автор сценария В. Панков. Режиссер-оператор К. Широнин.
«О б ы к н о в е н н о е ч у д о» («Союзмультфильм»). Автор сценария В. Хомченко. Режиссер В. Попов. Оператор К. Расулов. Художники Н. Ерыкалов. Л. Хачатрян.

Зарубежные фильмы

«Солнечный удар» (по пьесе Георгия Джагарова «Маленькая эта земля»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство Студии художественных фильмов (Болгария).
Авторы сценария и режиссеры Ирина Акташева, Христо Писков. Оператор Леонид Калашников. Художники Асен Митев, Борислав Борисов. Композитор Кирилл Дончев.
Роли исполняют: Армен Джигарханян, Ицхак Финци, Николай Бинев, Катя Паскалева, Невена Коканова, Бела Цонева, Рашко Младенов, Иван Кондов, Константин Коцев, Кирилл Господинов, Кирилл Кавардаков, Иван Григоров.

«Брюнет вечерней порой», 8 ч.
Производство творческого коллектива «Призма» (Польша).
Авторы сценария Станислав Барея, Анджей Килль. Режиссер Станислав Барея. Оператор Веслав Здорт. Художник Аллан Старский. Композитор Вальдемар Казанецкий.
Роли исполняют: Кшиштоф Ковалевский, Божена Дыкель, Мирослава Краевска, Войцех Покора, Веслав Голас, Рышард Петруский, Янина Трачикувна.

«Ночи и дни» (по одноименному роману Марии Домбровской), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство творческого объединения «Кадр» (Польша).
Автор сценария и режиссер Ежи Антчак. Оператор Станислав Лот. Художник Ежи Масловский. Композитор Вальдемар Казанецкий.
Роли исполняют: Ядвига Бараньска, Ежи Биньчицкий, Казимеж Мазур, Станислава Целиньска, Илона Кусь-

мерска, Барбара Людвижанка, Ежи Камас, Янина Трачикувна, Анджей Северин, Эльжбета Старостецка, Эмир Буцацкий, Карол Страсбургер, Беата Тышкевич, Владислав Ганьча, Здислав Мрожевский, Тадеуш Цыглер, Рышарда Ханин, Магдалена Завадска.

«Не за того меня приняли», 8 ч.
Производство Киностудии художественных фильмов (КНДР).
Автор сценария Мин Бен Сон. Режиссеры Мин Чжен Сик, Ким Чхан Чжун. Оператор Ли Хи Сон. Художник Мен Дон Хен. Композитор Хан Си Чжун.
Роли исполняют: Ким Гван Мун, Ким Рен Чжо, Ким Ын Су, Ли Ен Э.

«Пираты Тихого океана» (по мотивам Жюля Верна «Два года каникул»), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния) — «Технисонор» (Франция) — «Телемюнхен» (ФРГ).
Автор сценария Франчиск Мунтяну. Режиссер Никола Коржос. Оператор Александру Давид. Художники Филипп Думитриу, Николае Теодору. Композитор Темистокле Попа.
Роли исполняют: Марк ди Наполи, Михай Берекет, Костантин Бэлтэрецу, Константин Диплан, Вернер Похард, Райнер Бозедов, Аурел Джурумия, Доминик Планше, Дан Наста, Нику Пэунеску, Кристиан Сопрон, Константин Бэрбулеску.

«Кто ищет золотое дно», 7 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Войтех Мештян, Рудольф Раж, Зденек Сверак, Иржи Менцель. Режиссер Иржи Менцель. Оператор Яромил Шофр. Художник Богумил Покорный. Композитор Ангело Михайлов.
Роли исполняют: Ян Грушинский, Яна Гиргилова, Юлиус Пантик, Франтишек Гусак, Мила Мысликова, Отакар Дадак, Блажена Голишова, Франтишек Ржегак.

«Пора любви и надежд», 9 ч.
Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия).
Автор сценария Павел Торда. Режиссер Станислав Стринад. Оператор Ян Новак. Художник Олдржих Окач. Композитор Олдржих Флосман.
Роли исполняют: Эва Трейтнарова, Ярослав Моучка, Ярослав Сатoранский, Владимир Шмерал, Мирослав Зоунар, Павла Маршалкова, Властимил Бродский, Франтишек Гусак, Павел Травничек, Ленка Коржинкова.

«Леди Каролина Лэм», 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.
Производство «Палсар продакшн лимитед» (Англия), «Видес чинематографика» (Италия).
Автор сценария и режиссер Роберт Болт. Оператор Освальд Моррис. Художник Кармен Диллон. Композитор Ричард Родней Беннет.
Роли исполняют: Сара Майлз, Джон Финч, Ричард Чемберлен, Лоуренс Оливье, Ральф Ричардсон, Джон Милз, Маргарет Лейтон, Памела Браун, Сильвия Монти.

«Долгое возвращение», 9 ч.
Производство «Стар-фильмс», «Эсперия-фильмс» (Испания).
Авторы сценария Хуан Кобос, Мигель Рубио. Режиссер Педро Ласага. Оператор Франсиско Семпре. Художник Ромеро Гомес. Композитор Антонио Гарсиа Абриль.
Роли исполняют: Марк Бернс, Линн Фредерик, Чаро Лопес, Рикардо Мерино, Хуан Диего, Хорхе Риганд, Фернандо Хильбек, Андриано Домингес.

«Блеф», 10 ч.
Производство «Капитал фильм» (Италия).
Авторы сценария Ардуино Маиури, Массимо де Рито, Серджо Корбуччи. Режиссер Серджо Корбуччи. Оператор Марчелло Гатти. Художник Андреа Кризанти. Композитор Лелио Луттацци.
Роли исполняют: Энтони Куинн, Адриано Челентано, Капучине, Коринн Клери.

«Побег», 9 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Авторы сценария Говард Крейцек, Марк Норман, Эллиот Бейкер. Режиссер Том Грис. Оператор Люсьен Баллар. Художник Альфред Сулли. Композитор Джери Голдсмит.
Роли исполняют: Чарльз Бронсон, Ренди Куэйд, Роберт Дюваль, Джилл Айрленд, Шери Норт, Рой Дженсон, Джон Хьюстон.

«Подставное лицо», 9 ч.
Производство «Колумбия пикчерс» (США).
Авторы сценария Уолтер Бернстин. Режиссер Мартин Ритт. Оператор Майкл Чемпен. Художник Чарлз Бейли. Композитор Дэйв Гразин.
Роли исполняют: Вуди Аллен, Зеро Мостел, Хершел Бернарди, Майкл Марфи, Андреа Марковиччи, Роман Рамсей Ллойд Гоуф, Дэвид Маргулис.

«Не упускай из виду», 10 ч.
Производство «Ренн продуксьон» (Франция), «Хермес синхрон» (ФРГ).
Авторы сценария Клод Зиди, Мишель Фабр, Жак-Люк Вульфов. Режиссер Клод Зиди. Оператор Анри Декаэ. Композитор Владимир Косма.
Роли исполняют: Пьер Ришар, Джейн Биркин, Мишель Омон, Клод Дофин, Анри Дёс, Мадеус Огуст.

«Вендетта по-корсикански», 9 ч.
Производство К. А. П. А. К. (Франция).
Авторы сценария Юбер Корнфильд, Ришар Карон. Режиссер Юбер Корнфильд. Оператор Морис Феллу. Художник Антуан Роман. Композитор Франсуа де Рубе.
Роли исполняют: Элен Дьедон, Роже Карель, Катрин Рувель, Фернан Сарду, Робер Кастель, Жан-Жак Моро, Иветт Мореш, Андре де Бомон.

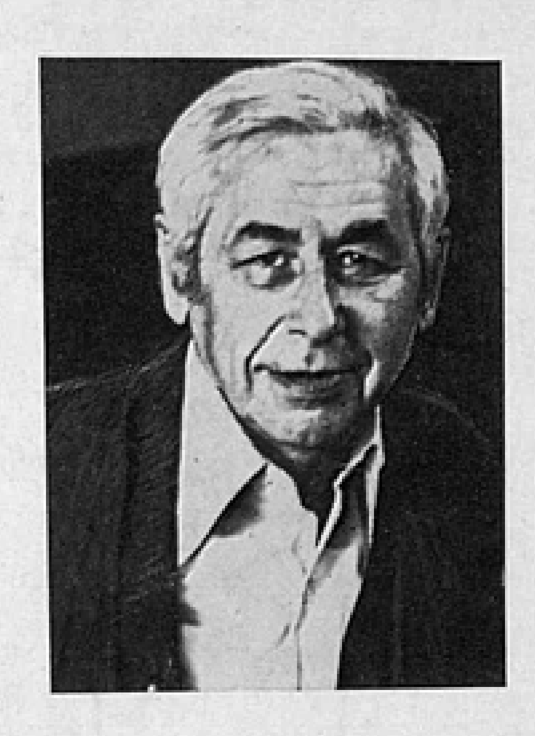
ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 75-летием



Альтшулера Бориса Абрамовича, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, автора сценариев многих учебных фильмов, в том числе кинокурсов «Автомобиль», «Трактор», и научно-популярных фильмов «Крепче стали», «Преобразователи природы», «У академика Цицина», «Умные машины», «Невидимые волны», «Экран жизни», «Будущее начинается сегодня», «Композитор Кабалевский», «Мы — куряне», «Заповедные ритмы Севера» и многих других.

С 60-летием



Львовского Михаила Григорьевича, кинодраматурга и кинокритика, автора сценариев «Я вас любил...», «Точка, точка, запятая», «Это мы не проходили» и других, а также статей о советском кино.

С 60-летием

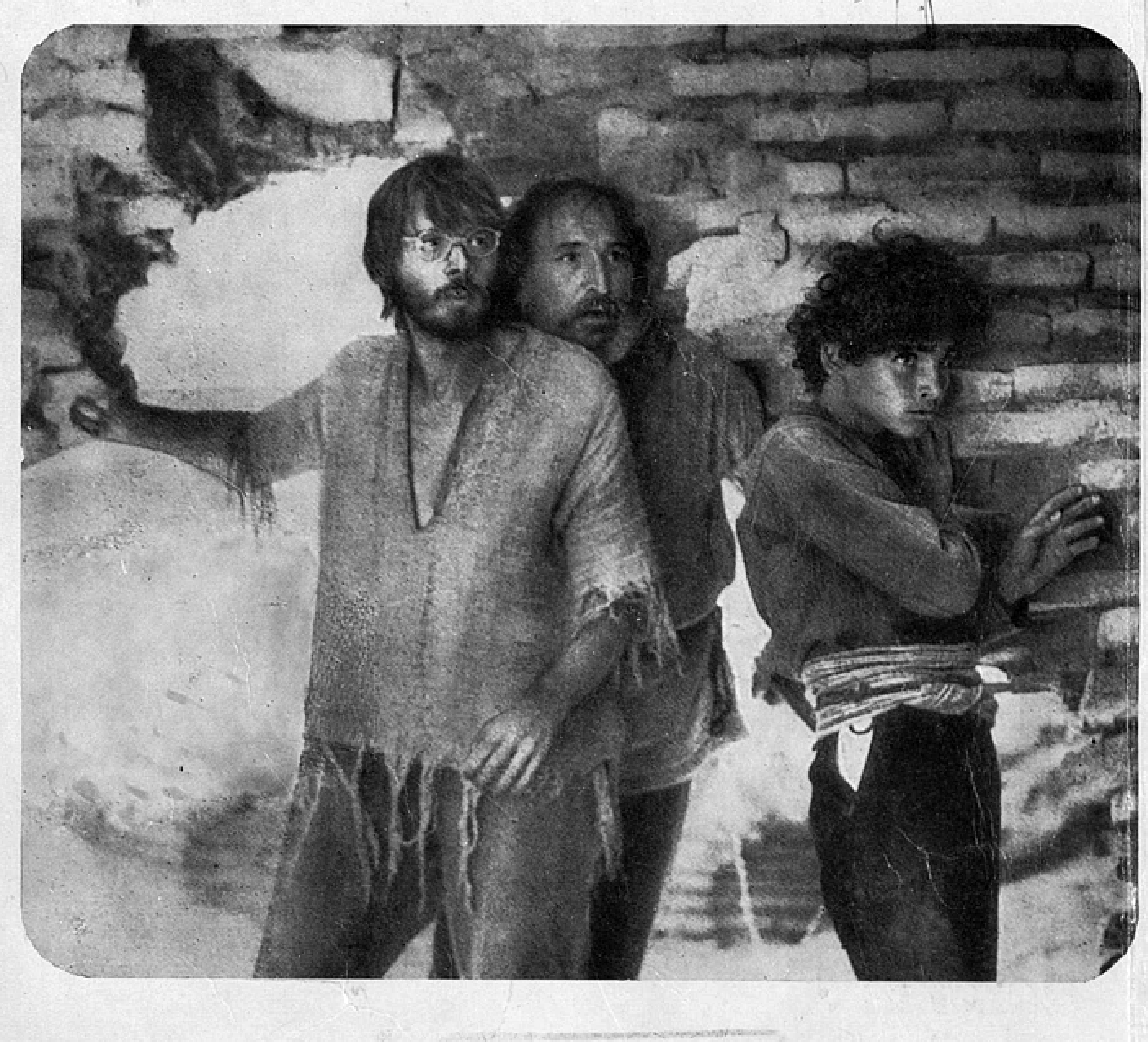


Таги-заде Тофика Мехти-Кули оглы, кинодраматурга и кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР, заслуженного деятеля искусств Чечено-Ингушской АССР, лауреата премии Ленинского комсомола Азербайджана, поставившего фильмы «На дальних берегах», «Аршин мал алан», «Красавицей я не была», «Семеро сыновей моих», «Свет погасших костров» и другие.

С 50-летием



Личко Александра Васильевича, кинорежиссера и кинооператора, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата премии Ленинского комсомола Хабаровского края, снявшего документальные фильмы «Репортаж одного дня», «В единой семье», «Год Ургала», «Город у лимана», «На восточном направлении (БАМ)», «Школа на БАМе» и многие другие.



Евгения Симонова
Гунар Цилинский
Игорь Старыгин
Ирина Мирошниченко

Фото В. Бондарева
И. Гневашева
Н. Гнисюка





